وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

شعرية المسرود



تأليف: ر. بارت - و. كايسر
و. ك. بوث - ف. هامون
ترجمة: عدنان محمود محمد

شعرية المسرود

شعريـــة المسرود

تأليف: ر. بــارت - و. كــايسر
و. ك. بوث - ف. هامون
ترجمة: عدنان محمود محمّد

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١٠

العنوان الأصلي للكتاب :

Poétique du récit

R. Barthes, W. Kayser,

W. Booth, Ph, Hamon

شعرية المسرود / تأليف ر. بارت ..... [وآخرون]؛ ترجمة عدنان محمود محمد .- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠ .- ١٥٢ ص؛ ٢٤ سم .

١- ٨٠٨,٣ ب ا ر ش ٢- العنوان ٣- بارت
٤- محمد

مكتبة الأسد

أُنجزت هذه المجموعة بإشراف

جيرار جينيت وتزفيتان تودوروف

تضمّ هذه المجموعة أربع دراسات مخصَّصة لنظرية السرد. وإن كانت هذه الدراسات لا تشكّل بحثاً منهجياً حول الموضوع، لكنّها تعالج مختلف مظاهره، ضمن المنظور الوحيد للنظرية البنيوية: الدراسة الأولى تقدّم مشهداً عاماً عن شعرية المسرود؛ أما الدراسات الثلاث الباقية، فكلّ منها مخصَّص لتفحّصٍ مفصَّل لمسألة خاصة.

مدخل إلى التحليل البنيوي للمسرود

رولان بارت

المسرودات في العالم لا تُعدّ ولا تُحصى. وهي تشكّل بادئ ذي بدءٍ تنوّعاً هائلاً من الأجناس الموزَّعة، هي نفسها، على أنواع مختلفة، كما لو أن كلَّ مادة تصلح لتروي للإنسان مسروداتها: وقد تحمل هذا المسرودَ اللغةُ المنطوقة، الشفاهية أو الكتابية، أو الصورةُ، الثابتة أو المتحرّكة، أو الحركةُ أو المزيج المنظّم لكل هذه المواد. فالمسرود حاضرٌ في الأسطورة وفي الخرافة وفي الحكاية الرمزية وفي الحكاية وفي القصة القصيرة، والملحمة، والقصة والمسرحية والمأساة والدراما والملهاة، والإيماء، واللوحة المرسومة (فلنفكّر بـ *القديسة أورسولا* لكارباتشيو Carpaccio) والزجاج المرسوم والسينما والترويحات الهزلية comics والحوادث والمحادثة. وكذلك فإن المسرود موجود، بكافة أشكاله، وفي جميع الأزمنة والأماكن والمجتمعات؛ بل إن المسرود بدأ مع فجر البشرية نفسه. لايوجد، ولم يوجد في أي مكان من العالم شعبٌ بلا مسرود، والطبقات كلّها، والمجموعات البشرية كلّها لها مسرودات، وغالباً ما تكون هذه المسرودات متذَوَّقةً من بشرٍ ذوي ثقافة مختلفة، بل متناقضة[١]. المسرود يسخر من الأدب الجيّد والأدب السيئ: فهو عالميٌّ وعابر للتاريخ والثقافات، إن وجوده كوجود الحياة.

---

(١) يجب أن نذكّر أن هذه ليست حال الشعر ولا المقالة المتعلّقتين بالمستوى الثقافي للمتلقّي.

هل يجب أن تؤدّي عموميةُ المسرود هذه إلى تفاهته؟ وهل المسرود عمومي إلى حدٍّ يجعلنا لا نجد ما نقوله عنه، سوى وصفٍ متواضعٍ لبعض تنويعاته الخاصة جداً، كما يفعل تاريخ الأدب أحياناً؟ ولكن حتى هذه التنويعات، كيف نتحكّم بها؟ وكيف نُرسي حقًّا في التمييز بينها والتعرّف إليها؟ كيف نقابل بين الرواية والقصة القصيرة، والحكاية والأسطورة، والدراما والمأساة (لقد تم ذلك ألف مرة) دون الرجوع إلى نموذج مشترك؟ وهذا النموذج مطلوب من كل كلامٍ حول أكثر الأشكال السردية خصوصيةً وأكثرها تاريخيةً. بدلاً من أن نتخلّى عن طموح الكلام عن المسرود، بحجة أننا أمام أمرٍ شامل، أرى أن من المشروع لنا إذن أن نعتني دورياً بالشكل السردي (منذ أرسطو). ومن الطبيعي أن تجعل البنيوية الوليدة le structuralisme naissant من هذا الشكل أَحَدَ أهمِّ مشاغلها. أليس المقصود دائماً بالنسبة إليها هو امتلاك لانهائية الأقوال، واصلةً إلى وصف «اللغة» الخارجة منها والتي يمكن توليدها انطلاقاً منها؟ أمام لانهائية المسرودات، وتعدّد وجهات النظر التي منها يمكن الحديث عن هذه المسرودات (التاريخية والنفسية والسوسيولوجية والإتنولوجية والجمالية، إلخ.)، يجد المحلّل نفسه تقريباً أمام موقف كموقف سوسور Saussure، واقعاً أمام شذوذ اللغة وساعياً إلى استخراج مبادئ تصنيفٍ وبؤرةِ وصفٍ من الفوضى الظاهرية للرسائل messages. ولكي نبقى في العصر الحاضر، فقد علَّمَنا الشكلانيون الروس وبروب وليفي – شتراوس أن نحيط بالمعضلة dilemme التالية: إما أن يكون المسرود هذياناً بسيطاً لأحداث، وفي هذه الحالة لا يمكن الكلام عنه إلا باللجوء إلى فنّ القاص (المؤلّف) أو إلى موهبته أو إلى عبقريته – كل الأشكال الأسطورية للمصادفة[1]–، أو أنه يشترك مع المسرودات الأخرى في امتلاك بنيةٍ قابلة للتحليل، مهما كان الصبر الواجب للفظه؛ لأن هناك

---

(١) بالطبع هناك "فن" للقاص، وهو القدرة على توليد مسرودات، رسائل، انطلاقاً من البنية (الرمز)، وهذا الفن يقابل مفهوم الأداء عند تشومسكي Chomsky، وهذا المفهوم بعيد جدا عن "عبقرية" مؤلِّفٍ، المتصوَّرة رومانسياً على أنها سرّ فردي، قابل للتفسير بصعوبة.

هوّة بين العشوائية الأكثر تعقيداً والتوافقية الأكثر بساطةً، ولا أحد يستطيع أن ينسّق (يُنتج) مسروداً دون الرجوع إلى منظومة ضمنية من الوحدات والقواعد.

إذن أين نبحث عن بنية المسرود؟ في المسرودات، بلا شك. كل المسرودات؟ كثيرٌ من النقّاد، ممن يقبلون فكرةَ وجود بنيةٍ سردية، إلا أنهم لايستطيعون أن يفصلوا التحليل الأدبي عن نموذج العلوم التجريبية: يطلبون بجرأة أن يُطبَّق على السرد أسلوب استقرائي صرف، وأن يُبدَأ بدراسة كل مسرودات جنسٍ من الأجناس، في عصرٍ من العصور، في مجتمعٍ من المجتمعات، من أجل الانتقال بعد ذلك إلى تصوّرٍ أوليٍّ لنموذجٍ عام. إن نظرة الحس السليم هذه طوباوية. فاللسانيات نفسها، التي ليس لديها إلا ما يقارب الثلاثة آلاف لغة للإحاطة بها، لا تستطيع ذلك؛ بحكمةٍ اتخذت الأسلوب الاستنتاجي، وبالفعل بدءاً من ذلك اليوم تشكّلت وتقدمت بخطوات حثيثة، بل إنها توصّلت إلى توقّع وقائع لم يتم اكتشافها بعد(١). فماذا نقول إذن عن التحليل السردي، الواقع أمام ملايين المسرودات؟ إنه محكوم بالقوة بطريقةٍ استنتاجية؛ وهو مضطرّ في البداية إلى تصوّر نموذجٍ فَرَضي للوصف (يسمّيه اللسانيون الأمريكان «نظرية»)، وبعد ذلك إلى النزول شيئاً فشيئاً نحو أنواعٍ تشارك فيه وتبتعد عنه في آنٍ معاً. وهو سيلاقي، مزوّداً بأداةٍ وحيدةٍ للوصف، مجموعَ المسرودات واختلافَها التاريخي والجغرافي والثقافي(٢)، على مستوى هذه التوافقات وهذه الاختلافات فقط.

---

(١) انظر تاريخ حرف a في اللغة الحثّية الذي سلّم به سوسير واكتُشف بعد نحو خمسين عاماً في دراسة إميل بنفينيست:

Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 35.

(٢) لنذكّر بالشروط الحالية للوصف اللساني: "..البنية اللسانية لا تتعلّق دائماً بمعطيات المدوّنة فحسب، بل بالنظرية النحوية التي تصف هذه المعطيات." (E.Bach,an introduction to transformational grammars, New York, 1964, p. 29) " وكذلك في دراسة بنفينيست (المذكورة سابقاً، ص ١١٩): "لقد تمّ الاعتراف بأن اللغة يجب أن توصف كبنية شكلية، بيدَ أن هذا الوصف يتطلّب أولاً قيام إجراءات ومعايير مناسبة، وأن واقع الأداة، في النهاية، لايمكن فصله عن الطريقة الخاصة بتعريفه".

إذن هناك لزومٌ لــ «نظرية» من أجل تصنيف هذه اللانهاية من المسرودات (بالمعنى التداولي pragmatique الذي أتينا على ذكره)، ويجب أولاً العمل على البحث عنها والبدء بها. ويمكن أن يسهِّل إنشاء هذه النظرية كثيراً إذا ما خضعنا منذ البداية إلى نموذج يؤمّن لها مصطلحاتها الأولى ومبادئها الأولى. في الحالة الراهنة من البحث، يبدو من المعقول[١] أن نأخذ اللسانيات نفسها كنموذجٍ مؤسّس للتحليل البنيوي للمسرود.

١- لغة المسرود:

١-١- ما بعد الجملة:

نعلم أن اللسانيات تقف عند الجملة la phrase: فهي الوحدة الأخيرة التي ترى اللسانيات أن لها الحق في الاهتمام بها. إذا كانت الجملة لا يمكنها عملياً أن تُختزل إلى مجموع الكلمات التي تشكّلها، نظراً لأنها منظومة وليست سلسلة، وإذا كانت تشكّل بذلك وحدة أصلية، فإن الملفوظ l'énoncé، بعكسها، ليس إلا تعاقبَ الجمل التي تكوّنه: من وجهة نظر اللسانيات، لا يوجد في الخطاب شيءٌ غير موجود في الجملة، إذ يقول آندريه مارتينه André Martinet: «الجملة هي الجزء الأصغر الممثّل كلّياً وتماماً للخطاب[٢].» إذن لا تسمح اللسانيات لنفسها بالاهتمام بما بعد الجملة، لأن ما بعد الجملة ليس إلا جملاً أخرى: فبعد أن يصف عالِمُ النبات الزهرةَ، ليس له أن يصف الباقة.

ومع ذلك، من البدهي أن يكون الخطاب نفسه (بوصفه مجموعةً من الجمل) منظَّماً، وأن يبدو، بهذا التنظيم نفسه، رسالةً بلغةٍ أخرى، أعلى من

---

(١) وليس إجبارياً (انظر كلود برومون: " Claude Bremond, La logique des possibles narratifs, in Communications, 8, 1966,"، منطقي أكثر مما هو لساني).

(٢) "Réflexions sur la phrase" in *Language and society*, Copenhague, 1961, p.113..

لغة اللسانيين[١]: للخطاب وحداته وقواعده «نحوُه»: وما بعد الجملة، وعلى الرغم من أن الخطاب مكوَّنٌ من جُمَل فقط، يجب أن يكون بصورة طبيعية موضوعاً للسانياتٍ ثانية. ولقد كان لِلسانيات الخطابِ هذه، ولزمن طويل، اسمٌ مشرّف: البلاغة La rhétorique. ولكن على أثر لعبة تاريخية كاملة، ولأن البلاغة انفصلت عن الآداب Les belles-lettres، ولكون الآداب انفصلت عن دراسة اللغة، فقد وجب منذ عهدٍ قريب إعادة معالجة المشكلة من جديد: فلسانيات الخطاب الجديدة لم تتطوّر بعد، ولكنها أُسّست على الأقل على يد اللسانيين أنفسهم[٢]. وهذا الأمر لا يخلو من الدلالة: على الرغم من أن اللسانيات تشكّل موضوعاً مستقلاً، إنما يجب أن يُدرَس الخطاب بدءاً منها. إذا كان يجب إعطاءُ فرضيةِ عملٍ لتحليلٍ مهمتُه واسعة وموادّه بلا نهاية، فإن الأكثر معقوليةً هو إقامة علاقة مماثلة بين الجملة والخطاب، ما دام هناك تنظيمٌ شكليٌ واحدٌ يضبط بصورة ممكنة vraisemblable جميعَ المنظومات السيميائية sémiotiques، مهما كانت ماهياتها وأبعادها: وسيصبح الخطاب «جملةً» كبرى (لا تكون وحداتها جُمَلاً بالضرورة)، تماماً مثلما هي الجملة «خطاب» صغير، بوساطة بعض الخصوصيات. وهذه الفرضية تنسجم جيداً مع بعض اقتراحات الأنتروبولوجيا الحالية: فقد لاحظ كلٌّ من ياكبسون وليفي - شتراوس أن البشرية يمكنها أن تعرّف نفسها بقوة إيجاد منظومات ثانوية، «مقلِّصة démultiplicateurs» (أدوات تقوم بصنع أدوات أخرى، تمفصل مضاعف للغة، تحريم غشيان المحارم الذي يسمح بتفرّق الأُسَر) ويفترض

---

(١) بطبيعة الحال، كما لاحظ ياكوبسون Jakobson، أن ثمة مراحل انتقالية transitions بين الجملة وما بعدها: على سبيل المثال، يستطيع العطف أن يفعل ما هو أبعد من الجملة.

(٢) انظر بصورة خاصة، بنفينيست، المرجع المذكور، الفصل العاشر- و Z.S.Harris: "Discourse analysis" p.1-30, Language, 28, 1952, - و N.Ruwet, *Langage, Musique, Poésie*, Seuil, 1972, p.155-175.

عالم اللسانيات السوفييتي إيفانوف Ivanov أن اللغات المصطنعة لم يكن بوسعها أن تُتَعلَّم إلا بوساطة اللغة الطبيعية: لأن المهم بالنسبة إلى البشر هو التمكّن من استخدام بعض منظومات المعنى، فإن اللغة الطبيعية تساعد على إقامة لغاتٍ مصطنعة. إذن من المشروع إقامة علاقة «ثانوية» بين الجملة والخطاب – وسوف نسمّيها تماثلية homologique، من أجل احترام العلاقة الشكلية الصرفة بين التوافقات.

وليست اللغة العامة للمسرود طبعاً إلا إحدى اللغات idiomes المقدَّمة للسانيات[١] الخطاب، وهي تخضع بالنتيجة إلى الفرضية التماثلية: المسرود يشارك في الجملة بنيوياً، دون إمكانية اختزاله إلى مجموع جمل: فالمسرود جملة كبرى، مثلما هي كل جملة حضورية constative، بطريقةٍ ما، بدايةٌ لمسرود صغير. وعلى الرغم من أنها تمتلك فيها دوالاً أصيلةً (بالغةَ التعقيد غالباً)، فإننا نجد في المسرود فئات الفعل الرئيسة مكبّرةً ومحوّلةً على مقاس المسرود، ألا وهي: الأزمنة والمظاهر والصيغ والأشخاص؛ وفضلاً عن ذلك، فإن «الفاعلين» أنفسهم، في مقابل المحمولات الفعلية لا تتوانى عن الخضوع للنموذج الجُمَلي: إن التصنيف الفاعلي la typologie actantielle الذي اقترحه أ. ج. غريماس[٢] A.J.Greimas يجد في تعدّد شخصيات المسرود الوظائفَ الأساسية في التحليل النحوي. والتماثل الذي نذكره هنا ليس له مجرّد قيمة اكتشافية: بل إنه يتضمّن تطابقاً بين لغة الأدب (لكونها ناقلاً مميزاً للمسرود): لم يعد من الممكن تصوّر الأدب كفنٍّ يهمل كل علاقة مع اللغة، منذ أن استخدمها كوسيلة للتعبير عن الفكرة، عن الهوى أو عن

---

(١) ستكون إحدى مهام لسانيات الخطاب بالتحديد أن تؤسّس أنماطاً للخطابات، ومؤقتاً، يمكننا أن نذكر ثلاثة أنماط للخطابات: المجازي المرسل métonymique (المسرود)، والاستعاري métaphorique (الشعر الغنائي والخطاب الحكَمي sapiential)، والقياسي الإضماري enthymématique (خطابي ثقافي).

(٢) انظر لاحقاً، العنوان ٣، الفقرة ١.

الجمال: لا تكفّ اللغة عن مرافقة الخطاب مُزوّدةً إياه بمرآةَ بنيتها الخاصة: ألا يصنع الأدب، وبصورة غريبة اليوم، لغةً من شروط اللغة نفسها[(١)]؟

١-٢- مستويات المعنى:

منذ البداية، واللسانيات تزوّد التحليل البنيوي للخطاب بمفهوم حاسم، لأنه إذ يأخذ بالحسبان مباشرةً كل ما هو جوهري في كل منظومة للمعنى، أي تنظيمها، فإنه يسمح في آنٍ واحد بتبيان أن المسرود ليس مجرَّد مجموع للجمل، وبتصنيف الكتلة الهائلة من العناصر التي تدخل في تركيب المسرود. المفهوم هو مفهوم الوصف[(٢)].

نحن نعلم أن الجملة يمكن أن توصَف، لسانياً، على مستويات عدة (صوتي، وعلم صوتي، ونحوي، وسياقي)؛ وهذه المستويات هي ضمن علاقة تراتبية Hiérarchique، لأنه إذا كان لكل مستوى وحداته الخاصة وتعالقاته corrélations الخاصة، التي تُجبر على القيام بوصفٍ خاص لكل مستوى، فإن أياً من هذه المستويات لايستطيع بمفرده أن ينتج معنى: كل وحدةٍ منتميةٍ إلى مستوى معين لاتأخذ معنًى إلا إذا اندمجت في المستوى الأعلى: فالفونيم le phonème (الوحدة الصوتية الصغرى)، على الرغم من كونه قابلاً للوصف تماماً، إلا أنه بحدّ ذاته لايعني شيئاً، فهو لا يشارك في المعنى إلا إذا انتمى إلى كلمة، والكلمة نفسها يجب

---

(١) يجب التذكير هنا بحدسٍ لمالارميه Mallarmé، تشكّل لحظةَ كان ينوي أن يبدأ عملاً حول اللسانيات: "لقد بدت له اللغة أداةَ الخيال، وسيتبع أسلوب اللغة (تحديدها). اللغة منعكسةً. وأخيراً بدا له الخيال أنه طريقة الروح البشرية - فهي التي تراهن على كل طريقة، والإنسان مختزَل إلى الإرادة" (Œuvres complètes, Pléade, p. 851) . وسنتذكر بالنسبة إلى مالارميه: "Fiction ou Poésie" (ibid p. ٣٣٥).

(٢) "الوصوفات اللسانية ليست أبداً وحيدة المعنى، والوصف ليس صحيحاً أو خاطئاً، بل هو أفضل أو أسوأ، أنفع أو أقل نفعاً." M.A.K.Halliday, "Linguistique générale et linguistique appliquée", *Etudes de linguistique appliquée*, I, 1962, p.12)

أن تنتمي إلى جملة[1]. إن نظرية المستويات (كما صاغها بنفينيست) تزوّد بنوعين من العلاقات: توزيعية distributionnelle (إذا كانت العلاقات متوضّعة في مستوى واحد)، وإدماجية intégrative (إذا كانت مأخوذة من مستوى لآخر). وينتج عن ذلك أن العلاقات التوزيعية لا تكفي لفهم المعنى. ومن أجل القيام بتحليل بنيوي، يجب أولاً التمييز بين عدة ترهينات instances من الوصف ووضع هذه الترهينات ضمن منظور تراتبي (إدماجي).

المستويات هي عمليات[2] opérations.فمن الطبيعي إذن أن تسعى اللسانيات، وهي تتقدّم، إلى مضاعفتها. ما يزال تحليل الخطاب لا يستطيع أن يعمل إلا على مستويات محدودة. وعلى طريقتها، أعطت البلاغةُ الخطابَ مجالَي وصفٍ على الأقل: la dispositio و l'elocutio[3]. وفي أيامنا هذه، حدّد ليفي – شتراوس في تحليله لبنية الأسطورة أن الوحدات المكوّنة للخطاب الأسطوري (ميتميات mythèmes) لا تكتسب دلالةً إلا لأنها مجموعة في باقات هي نفسها تختلط[4]. وعندما تطرّق تزفيتان تودورف إلى تمييز الشكلانيين الروس اقترح العمل على مستويين كبيرين، متفرّعين هما أيضاً: *القصة* (الموجَز) محتويةً منطقَ الأحداث

---

(١) لقد تم تحديد مستويات الإدماج من قبل مدرسة براغ (انظر، ج. فاشك J. Vachek, A Prague school reader in linguistics, Indiana univ. press, 1964, p. 468)، وقد عاد إليها عدة لسانيين. ولمعنانا أعطى بنفينيست التحليل الأكثر إيضاحاً. (op. cit. chap.١٠).

(٢) "بألفاظ غامضة بعض الشيء، يمكن أن يكون المستوى معدوداً كمنظومة رموز، وقواعد، إلخ. يجب أن نستخدمه من أجل تمثيل التعابير." (E.Bach, op. cit. p. 57-58).

(٣) الجزء الثالث من البلاغة: l'inventio (الابتكار)، لم يكن يعني اللغة، بل كان يهتم بالأشياء: res، وليس بالكلام: verba.

فيما يخص الحاشية السابقة: جعلت كتب البلاغة الأوربية القديمة فن الخطابة في ثلاثة أجزاء: فكان الجزء الأول l'inventio، والجزء الثاني le dispositio (التنسيق)، والجزء الثالث: l'elocutio (الفصاحة). (المترجم)

(٤) *Anthropologie structurale*, p. 233

و«تركيب» الشخصيات؛ و*الخطاب* محتوياً أزمنةَ المسرود[١] ومظاهرَه وصيغه.
مهما كان عدد المستويات التي تُقتَرح، ومهما كان التعريف الذي يعطى لها، لايمكن الشك في أن المسرود عبارة عن تراتبيةِ ترهينات. إن فهم مسرودٍ معيّن، ليس تتبّع مجريات القصة فقط، بل هو أيضاً التعرّف إلى «طبقات» فيها، وإسقاط التسلسلات الأفقية «للخيط» السردي على محور شاقولي بصورة مضمرة. وقراءة مسرودٍ (والاستماع إليه)، ليس الانتقال من كلمة إلى أخرى فقط، بل هي الانتقال من مستوى إلى آخر أيضاً. فلنسمح لأنفسنا بإيراد هذا الشاهد: في «*الرسالة المسروقة*»، حلّل إدغار بو Poe بحدةٍ إخفاق قائد الشرطة الذي عجز عن إيجاد الرسالة قائلاً: كانت استقصاءات القائد كاملة «*في دائرة اختصاصه*»، ولم يُغفل أي مكان، وأشبع كلياً مستوى «التفتيش»؛ ولكن لكي يجد الرسالة، المحمية ببداهتها، كان يجب الانتقال إلى مستوى آخر، واستبدال حصافة رأي الشرطي بحصافة رأي مخفي المسروقات. وبالطريقة نفسها، فإن «التفتيش» الذي تمّ على مجموعة أفقية من العلاقات السردية، مهما كان كاملاً، عليه أيضاً أن يتوجّه شاقولياً لكي يكون فعّالاً. المعنى ليس في نهاية المسرود، إنه يجتازه؛ ومن البدهي أن «*الرسالة المسروقة*»، هي أيضاً أبعد ما تكون عن كل استكشافٍ وحيد الجانب.

محاولات متعثّرة كثيرة كانت ضروريةً قبل التمكّن من التأكّد من مستويات المسرود. وتلك التي سوف نقترحها هنا تشكّل مقطعاً مؤقّتاً فائدته ما تزال تعليمية بصورة حصرية: إنها تسمح بتحديد المشكلات وبجمعها دون أن تكون على خلاف، على ما يُعتقَد، مع بعض التحليلات التي حدثت. يُقترح التمييز بين ثلاثة مستوياتِ وصفٍ في العمل السردي: مستوى «*الوظائف*» (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة عند بروب وعند برومون)؛ ومستوى «*الأحداث*» (بالمعنى الذي تحمله عند غريماس، عندما يتكلّم عن الشخصيات كفاعلين actants)؛ ومستوى السرد (الذي هو بصورة عامة مستوى «الخطاب» عند تودوروف). وعلينا أن نتذكّر أن

---

(٤) "Les catégories du récit littéraire", Communications 8, 1966

هذه المستويات مرتبطة فيما بينها بموجب صيغة تكامل تدريجي: إذ ليس للوظيفة من معنى إلا بقدر ما تأخذ من مكان في الحدث العام لفاعل؛ وهذا الحدث نفسه يتّخذ معناه الأخير من حيث أنه مسرود، ومعهود إلى خطاب له رمزه الخاص.

٢- الوظائف:

٢-١- تحديد الوحدات:

بما أن كل منظومة هي مزجٌ لوحداتٍ معروفة الصفوف، يجب أولاً تقسيم المسرود وتحديد أجزاء الخطاب السردي التي يمكن توزيعها على عددٍ صغير من الطبقات؛ باختصار، يجب تحديد أصغر الوحدات السردية.

بحسب المنظور الإدماجي الذي تم تعريفه هنا، لا يمكن للتحليل أن يكتفي بتعريفٍ توزيعيٍّ صرف للوحدات: منذ البداية يجب أن يكون المعنى هو معيار الوحدة: إن الطابع الوظيفي لبعض أجزاء القصة هو الذي يجعل منها وحدات: ومن هنا يأتي اسم «وظائف» الذي أُعطي فوراً لهذه الوحدات الأولى. منذ الشكلانيين الروس(١)، يُشكَّل كوحدات كلُّ جزءٍ من القصة التي تتمثّل بوصنها حداً لتعالق معين. إن روح كل وظيفة، هي، إذا استطعنا القول، بذرتها التي تسمح ببذر المسرود بعنصر سوف ينضج فيما بعد، على المستوى نفسه أو على مستوى آخر:

---

(١) انظر بصورة خاصة B.Tomachevski,Thématique (1925), in Théorie de la littérature, Seuil,1965 – وبعده بقليل، عرّف بروب الوظيفة على أنها: "حدث شخصية، المحدّد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة." (Morphologie du conte, Seuil, 1970, p. 31). وسنرى أيضاً تعريف تودوروف ("معنى (أو وظيفة) عنصر في العمل هو إمكانيته على الدخول في تعالق مع عناصر أخرى في هذا العمل، ومع العمل بأكمله." op. cit.)، وكذلك الإيضاحات التي أتىبها غريماس الذي رأى تعريفَ الوحدة بوساطة تعالقها الاستبدالي pardigmatique، وكذلك، بوساطة مكانها داخل الوحدة السياقية syntagmatique التي تشكّل جزءاً منها.

فإذا كان فلوبير Flaubert قد أعلَمَنا في نص «*قلب بسيط*»، ظاهرياً دون أن يلحّ على ذلك، أن بنات نائب محافظ بونليفيك Pont-l'évêque كنّ يملكن ببغاء، فذلك لأن هذا الببغاء سيكون له فيما بعد أهمية كبرى في حياة فيليسيتيه: فملفوظ هذا التفصيل (مهما كان الشكل اللساني) يشكّل إذن وظيفةً، أو وحدةً سردية.

هل كل شيء وظيفي في المسرود؟ وهل لكل شيء معنى، حتى أدق التفاصيل؟ وهل يمكن للمسرود أن يقسَّم بأكمله إلى وحدات وظيفية؟ سنرى فوراً أن هناك عدة أنواع من الوظائف، لأن هناك عدة أنواع من التعالقات. بيد أنه من المؤكَّد أن مسروداً ما ليس مصنوعاً إلا من وظائف: وكل شيء فيه له دلالة، وعلى مستويات مختلفة. وهذا ليس مسألة فن (من ناحية الراوي)، بل إنها مسألة بنية: ففي تسلسل الخطاب، ما هو ملحوظ هو، بالتعريف، جدير بالملاحظة: ومع ذلك فعندما يبدو تفصيلٌ ما بلا معنى بصورة مؤكَّدة، ومتمرّداً على كل وظيفة، فإنه موجود لكي يظهّر معنى العبثي أو غير المفيد: لكل شيء معنى، أو لا شيء له معنى. نستطيع أن نقول، بطريقة أخرى، إن الفن لايعرف الإسهاب (بالمعنى الإعلامي للكلمة)(١): إنه منظومة نقية، لا يوجد، ولا يوجد فيه أبداً وحدة ضائعة(٢)، مهما كان طويلاً، أو ضعيفاً أو رفيعاً الخيطُ الذي يربطها بأحد مستويات القصة(٣).

---

(١) في هذا لا توجد "الحياة"، التي لا تعرف إلا اتصالات "مشوَّشة". "والمشوَّش" (وهو ما لا يمكن رؤية ما بعده) يمكن أن يوجد في الفن، ولكن تحت عنوان مرمّز (فاتو Watteau، مثلاً)؛ وكذلك، فإن هذا "المشوَّش" غير معروف في الرمز الكتابي: الكتابة صافية بصورة قدَرية.

(٢) على الأقل في الأدب، حيث حرية الملاحظة (على أثر الصفة المجرّدة للغة المنطوقة) تسبب مسؤولية أقوى بكثير من الفنون "التماثلية analogiques"، كالسينما مثلاً.

(٣) إن وظيفية الوحدة السردية هي أكثر أو أقل فوريةً (إذن ظاهرة)، بحسب المستوى الذي تلعب فيه: عندما تكون الوحدات متوضّعةً على المستوى نفسه (في حالة التشويق مثلاً) تكون الوظيفية حسّاسة جداً؛ وأقل بكثير عندما تكون الوظيفية مشبَعة على المستوى السردي: إن نصاً حديثاً، ذا دلالةٍ ضعيفة على صعيد التفاصيل، لا يتسعيد قوته إلا على صعيد الكتابة.

من وجهة نظر اللسانيات، من البدهي أن تكون الوظيفة وحدةَ مضمون: إن «ما يعنيه ملفوظ» هو ما يكوّنه كوحدة وظيفية[1]، وليس الطريقة التي قيل فيها ذلك. وهذا المدلول المكوِّن يمكن أن يكون له دوال مختلفة، وغالباً ملتوية جداً: إذا ما قيل لي (في *Goldfinger*) إن جيمس بوند رأى رجلاً في الخمسين من عمره، إلخ. فإن هذه المعلومة تُظهر في آنٍ واحد وظيفتين لهما ضغط غير متساوٍ: فمن ناحية، إن سن الشخصية يندمج في صورة معينة «فائدتها» بالنسبة لبقية القصة ليست معدومة، ولكنها منتثرة، ومؤخَّرة؛ ومن ناحية أخرى، أن المدلول المباشر للملفوظ هو أن بوند لا يعرف مخاطبَهُ المقبل: الوحدة تتطلّب إذن تعالقاً قوياً جداً (بداية تهديد ولزوم تحديد الهوية). ومن أجل تحديد الوحدات السردية الأولى، من الضروري إذن عدم نسيان الصفة الوظيفية للأجزاء التي نتفحّصها، والقبول مسبقاً بأنها لن تتفق بالضرورة مع الأشكال التي نتعرّف إليها تقليدياً في مختلف أجزاء الخطاب السردي (الأحداث والمشاهد والفقرات والحوارات والمونولوجات الداخلية، إلخ) وبصورة أقل مع الصفوف «النفسية» (التصرفات والمشاعر والنوايا والحوافز والتبريرات العقلانية للشخصيات).

وبالطريقة نفسها، وبما أن «لغة» المسرود تختلف عن اللغة المنطوقة – على الرغم من أنها محمولةٌ منها في معظم الأحيان –، فإن الوحدات السردية مستقلة جوهرياً عن الوحدات اللسانية: قد تتفق معها بكل تأكيد، ولكن عَرَضاً، وليس دائماً؛ والوظائف ستُمثَّل تارةً بوحدات أعلى من الجملة (من مجموعة من الجمل: بدءاً من أطوال مختلفة، وحتى كتاب بأكمله)، وتارةً أخرى بوحدات أدنى من الجملة (من مجموعة كلمات syntagme، كلمة، وحتى

---

(١) الوحدات التركيبية "ما بعد الجملة، هي في الواقع وحدات مضمون: A.J. Greimas, La sémantique structurale, Larousse, 1966, VI, 5) – إن استكشاف المستوى الوظيفي يشكّل إذن جزءاً من علم الدلالة العام.

بعض العناصر الأدبية ضمن الكلمة الواحدة[١]؛ فعندما يقال لنا إن بوند كان مناوباً في مكتبه للخدمة السرية، وبعد أن رنّ الهاتف: «*رفع إحدى السمّاعات الأربع*»، فإن المونيم le monème (الوحدة الصغرى للمعنى) *أربع* يشكّل وحدةً وظيفية بحد ذاته، لأنه يحيل إلى مفهوم ضروري لمجموع القصة (هو مفهوم التقنية البيروقراطية العالية)؛ في الواقع إن الوحدة السردية ليست هي الوحدة اللسانية (الكلمة)، بل هي فقط قيمتها الدلالية المُلابِسة connotée (لسانياً، كلمة /أربع/ لا تعني أبداً «أربعة»)؛ وهذا يفسّر أن بعض الوحدات الوظيفية يمكنها أن تكون أدنى من الجملة، دون أن تكفّ عن الانتماء إلى الخطاب: إنها تفيض عندئذٍ، ليس عن الجملة، فهي تبقى أدنى منها، بل عن مستوى الدلالة الذي ينتمي، كالجملة، إلى اللسانيات الحقيقية.

٢-٢- صفوف الوحدات:

يجب تقسيم هذه الوحدات الوظيفية إلى عدد صغير من الصفوف الشكلية. وإذا ما أردنا أن نعرّف هذه الصفوف دون اللجوء إلى جوهر essence المضمون (جوهر نفسي مثلاً)، يجب تأمّل مختلف مستويات المعنى من جديد: فمتعالقات corrélats بعضِ الوحدات هي وحدات من المستوى نفسه؛ وبالعكس، فمن أجل إشباع الوحدات الأخرى يجب الانتقال إلى مستوى آخر. ومن هنا يأتي منذ البداية صفّان كبيران من الوظائف، الصف الأول للوظائف التوزيعية distributionnelles، والثاني للوظائف الإدماجية intégratives. وظائف الصف الأول توافق وظائف بروب، وخاصة بعد أن أعاد بحثها برومون، ولكننا سننظر إليها هنا بطريقة أكثر تفصيلاً بكثير من مؤلّفيها، ولها نحتفظ باسم «*وظائف*» (على الرغم من أن

---

(١) "يجب عدم الانطلاق من الكلمة وكأنها عنصر غير قابل للانقسام في الفن الأدبي، ومعاملتها مثل القرميدة التي يُبنى بها البيت، فهي قابلة للانقسام إلى "عناصر كلامية" أصغر بكثير."
(J. Tynianov, cité par Tododrov, in Langage, I, 1966, p. 18)

الوحدات الأخرى هي أيضاً وظيفية)؛ والنموذج على ذلك منذ تحليل توماشيفسكي: إن شراء مسدّس له متعالق، هو لحظة استخدامه (وإذا لم يستخدم فإن الملاحظة تنقلب إلى علامة على ضعف الإرادة، إلخ)؛ ورفع سماعة الهاتف له متعالق هو اللحظة التي يُغلق فيها الخط؛ وتدخّل الببغاء في بيت فيليسيتيه له متعالق هو عملية الحشو بالقش، والعبادة، إلخ. والصف الكبير الثاني من الوحدات، ذو الطبيعة الإدماجية، يحوي كل «*المؤشّرات indices*» (بالمعنى العام جداً للكلمة[١])، عندئذ لا تحيل الوحدة إلى حدث مكمّل وناتج، بل إلى مفهوم أكثر انتشاراً نوعاً ما، ومع ذلك هو ضروري لمعنى القصة: مؤشّرات وصفية تخصّ الشخصيات، معلومات خاصة بهويتهم، تدوينات لـــ «الجو»، إلخ. عندئذٍ لا تعود علاقة الوحدة مع متعالقها توزيعيةً (غالباً ما تُحيل عدة مؤشّرات إلى المدلول نفسه، وتسلسل ظهورها في الخطاب ليس مناسباً pertinent بالضرورة)، بل هي إدماجية؛ ولكي نفهم «عمل» تدوينٍ مؤشّريّ notation indicielle، يجب الانتقال إلى مستوى أعلى (أحداث الشخصيات أو السرد)، لأن هناك فقط يُحلّ المؤشّر؛ إن القوة الإدارية التي خلف بوند، والمشار إليها بعددِ أجهزةِ الهاتف ليس لها أي تأثير على سلسلة الأحداث التي ينغمس فيها بوند وهو يتلقّى الاتصال؛ إنها لا تتّخذ معناها إلا على مستوى تصنيفٍ عام للفاعلين (بوند في صفّ النظام)، والمؤشّرات، بحكم الطبيعة الشاقولية بمعنى معين لعلاقاتها، هي وحدات دلالية بصورة حقيقية، لأنها تُحيل إلى مدلولٍ وليس إلى «عملية»، بعكس «الوظائف» الحقيقية؛ إن مؤدّى المؤشّر هو دائماً «أعلى»، ويكون افتراضياً أحياناً، خارج التركيب le syntagme الظاهر (قد يكون طبع «شخصية» غير مسمّى أبداً، ولكنه مُشار إليه باستمرار)، إنه مؤدّى استبدالي؛ وبالمقابل، إن نتيجة «الوظائف» ليس إلا «أبعد»، إنها دائماً سياقيّة[٢]. إذن الوظائف

(١) يمكن أن تكون هذه الإشارات مؤقتة كلياً، كما الإشارات التالية.

(٢) لا يمنع في النهاية أن البسط السياقي للوظائف يمكنه أن يغطّي علاقات استبدالية بين وظائف منفصلة، كما قُبل منذ ليفي – شتراوس وغريماس.

والمؤشّرات تُحيل إلى تمييز كلاسيكي آخر: الوظائف تتطلّب حكايات relata مجازية مرسلة métonymiques، والمؤشّرات حكاية استعارية métaphoriques. النوع الأول يوافق وظيفية الفعل؛ والنوع الثاني وظيفيةَ الوجود(١).

يجب على هذين الصفّين الكبيرين من الوحدات، الوظائف والمؤشّرات، أن يُتيحا تصنيفاً معيّناً للمسرودات. بعض المسرودات هي وظيفية بصورة قوية (مثل الحكايات الشعبية)؛ وبالمقابل فإن بعضها الآخر يكون مؤشّرياً بصورة واضحة (كالروايات «النفسية»)؛ وبين هذين القطبين هناك سلسلة كاملة من الأشكال الوسيطة، التي تتعلّق بالتاريخ، بالمجتمع، بالجنس، ولكن ليس هذا كل شيء: ففي داخل كلٍّ من هذين الصفّين الكبيرين من الممكن مباشرة التعرّف إلى صفّين فرعيين من الوحدات السردية. وبالعودة إلى صف الوظائف، ليس لوحداته «الأهمية» نفسها؛ فبعضها يشكّل مفاصل حقيقية للمسرود (أو لجزءٍ من المسرود)؛ وبعضها الآخر، لا يقوم إلا «بملء» الفراغ السردي الذي يفصل بين الوظائف – المفاصل: لنسمِّ النوع الأول: *الوظائف الجوهرية* cardinales (أو النوى)، والنوع الثاني، بسبب طبيعته التكميلية *وسائط* catalyses. لكي تكون وظيفةٌ معينة جوهريةً، يكفي أن يَفتَح الحدثُ الذي تُحيل إليه، أو يُبقي أو يغلق، خياراً حاسماً بالنسبة إلى بقية القصة، باختصار أن يبدأ أو يُنهي حالةً من الشك؛ ففي جزء من المسرود، إذا *رن الهاتف*، من المكن تماماً أن يُردّ عليه أو لا يُردّ، الأمر الذي لن يتوانى عن أخذ القصة إلى طريقين مختلفين. وبالمقابل، بين وظيفتين جوهريتين، من الممكن دائماً التوفّر على تدوينات فرعية تتجمّع حول هذه النواة أو تلك دون أن تغيّر طبيعتها التخييرية: الفراغ الذي يفصل بين *«رنّ الهاتف»* و*«رفع بوند السمّاعة»* يمكن أن يُشبَع بكثيرٍ من الأحداث الصغيرة أو الوصوفات الصغيرة من قبيل: *«اتّجه بوند نحو المكتب، رفع السمّاعة، وضع سيجارته»*،

---

(١) لا يمكن اختزال الوظائف إلى أحداث "أفعال"، والمؤشّرات إلى نعوت "صفات"، لأن هناك أحداثاً هي مؤشّرية، لكونها "علامةً" لطبع، لجو، إلخ.

إلخ. تبقى هذه الوسائط وظيفية على اعتبار أنها تبقى على تعالق مع النواة، ولكن تبقى وظيفيتها مخفَّفة ووحيدة الجانب وطفيلية: ذلك لأننا هنا في صدد وظيفية زمنية بحتة (يوصَف ما يفصل بين لحظتين من القصّة)، في حين أنه في الصلة التي توحّد بين وظيفتين جوهريتين، تُستثمر وظيفية مضاعَفة، منطقية وزمنية في آنٍ معاً: والوسائط ليست إلا وحدات متتابعة، أما الوظائف الجوهرية فهي متتابعة ولازمة بوصفها نتيجة منطقية conséquentes. في الواقع، كل شيء يدعو إلى الاعتقاد بأن محرّك النشاط السردي هو الخلط نفسه بين التتابع واللزوم، لكون ما يأتي بعد يُقرَأ في المسرود على أنه مسبَّبٌ من؛ وفي هذه الحالة يغدو المسرود تطبيقاً منهجياً للخطأ المنطقي الذي ندّدت به السكولائية la scolastique تحت عبارة: post hoc, ergo porter hoc، التي يمكن أن تكون شعار القدر الذي لا يكون المسرود إلا «لغتَهُ»؛ إن هيكل الوظائف الجوهرية هو الذي يُنجزه هذا «السحق» للمنطق وللزمنية . قد تبدو هذه الوظائف بلا معنى لأول وهلة؛ فما يكوّنها ليس المشهد (أهمية الحدث المروي أو حجمه أو ندرته أو قوّته)، بل إنه الخطر، إذا شئنا القول. الوظائف الجوهرية هي لحظات الخطر في المسرود؛ وبين نقاط التخيير هذه، وبين هؤلاء «الموزّعين المركزيين dispatchers»، الوسائط تتوفّر على مناطق الأمان والراحة والترف؛ ومع ذلك فإن مواضع «الترف» هذه ليست بلا فائدة: يجب أن نكرّر، من وجهة نظر القصة، يمكن أن يكون للوسيط وظيفية ضعيفة ولكنها ليست معدومة: حتى لو كان زائداً بصورة بحتة (بالنسبة إلى نواته)، فإنه، مع ذلك، يشارك في اقتصاد الرسالة، ولكن ليست الحال كذلك هنا: إن أي تدوين زائد ظاهرياً، له وظيفية خطابية دائماً: إنه يسرّع، يؤخّر، يدفع الخطاب، ويلخّص ويستبق، بل ويضيّع أحياناً(١). وبما أن المسجَّل يظهر دائماً على أنه جدير بالتسجيل، فإن الوسيط يوقظ دائماً التوتّر

(١) تحدّث فاليري Valéry عن "علامات مؤجّلة signes dilatoires". والرواية البوليسية تستخدم هذه الوحدات "المضيِّعة" استخداماً واسعاً.

المعنوي للخطاب، المقول باستمرار: كان يوجد معنى، سوف يوجد معنى؛ إن الوظيفة الثابتة للوسيط هي إذن، في كل الأحوال، وظيفة تواصلية phatique (إذا ما تناولنا كلمة ياكوبسون Jakobson): إنها تحافظ على التواصل بين الراوي والمروي له. لنقل إننا لا نستطيع أن نحذف نواةً ما دون أن نخرّب القصة، وكذلك لا نستطيع أن نحذف وسيطاً ما دون أن نخرّب الخطاب. أما بالنسبة إلى الصف الكبير الثاني من الوحدات السردية (المؤشّرات)، الصف الإدماجي، فإن الوحدات الموجودة فيه تشترك في أنها لاتستطيع أن تكون مشبعةً (مكمّلةً) إلا على مستوى الشخصيات أو السرد، فهي إذن تشكّل جزءاً من العلاقة المَعلَمية[١] paramétrique، حيث حدّها الثاني، المضمَر، مستمر، توسّعي في حادثة أو شخصية أو عمل كامل؛ ومع ذلك يمكن أن نميّز فيها بين *مؤشّرات* حقيقية، تحيل إلى طبع أو إلى شعور أو إلى جو (مثلاً الاشتباه)، أو إلى فلسفة، وبين *معلومات* تقوم بتحديد الهوية، وتحديد الموقع في الزمان والمكان. فالقول إن بوند مناوب في مكتبٍ نافذتُه المفتوحة تسمح برؤية القمر بين غيوم كبيرة متراكضة، هو الإشارة إلى ليلة صيفية عاصفة، وهذا الاستنتاج نفسه يشكّل مؤشّراً جوّياً يُحيل إلى مناخ ثقيل ومقلق لحدث لم نعرفه بعد. للمؤشّرات إذن مدلولات مضمرة ، وبالعكس، فإن المُعلِمات les informants، ليس لها مدلولات، على الأقل في القصة: إنها معطيات صرفة، وذات دلالة مباشرة. المؤشّرات تتطلّب نشاطاً أو فكّاً للرمز: والمقصود بالنسبة إلى القارئ أن يعرف طبعاً أو جواً؛ المُعلِمات تحمل معارف جاهزة؛ ووظيفيتها ضعيفة، كوظيفية الوسائط، ولكنها مثلها ليست معدومة: ومهما كانت كمادة المُعلِم بالنسبة إلى بقية القصة (مثلاً السن الدقيقة لإحدى الشخصيات) فإنها تقوم بتصديق واقع المرجع الخارجي le référent، وترسيخ

---

(١) يسمّي ن. روفيه N.Ruwet عنصراً مَعْلَمياً العنصرَ الثابت طوال مدة قطعة موسيقية، (على سبيل المثال، الوقت الموسيقي لألليغرو لباخ) صفة الغناء الأحادي.

الخيال في الواقع: إنه عامل واقعي، وبذلك فهو يمتلك وظيفية مؤكَّدة، ليس على مستوى القصة، بل على مستوى الخطاب(١).

نوى ووسائط، ومؤشّرات ومُعلِمات (أكرّر مرةً أخرى، لا أهمية للاسم)، تلك هي، على ما يبدو، الصفوف الأولى التي بينها يمكن تقسيم وحدات على المستوى الوظيفي. ويجب إتمام هذا التصنيف بملاحظتين: أولاً، يمكن أن تنتمي وحدةٌ واحدة في الوقت نفسه إلى صفَّين مختلفين: فشرب الويسكي (في بهو المطار) حدثٌ يمكن أن يخدم كوسيط في التدوين (الجوهري) للانتظار، ولكنه في الوقت نفسه مؤشّرٌ لجوٌ معيّن (حداثة، استرخاء، ذكرى، إلخ): بمعنى آخر، يمكن أن تكون بعض الوحدات مختلطة. وثمة لعبة كاملة ممكنة بهذا الشكل في اقتصاد المسرود، ففي رواية *Goldfinger*، نظراً لأن على بوند أن يفتّش في غرفة خصمه، فإنه يتلقّى من شريكه مفتاحاً عمومياً: التدوين وظيفةٌ (جوهرية) صرفة؛ وفي الفيلم، تغيّر هذا التفصيل: فقد انتزع بوند مازحاً حزمة المفاتيح من خادمة الغرف التي لم تحتج: التدوين لم يعد وظيفياً فحسب، بل صار مؤشّرياً أيضاً، فهو يُحيل إلى طبع بوند (مَرَحُه، ونجاحه مع النساء). وفي المقام الثاني، يجب ملاحظة (وسنعود إلى هذا لاحقاً) أن الصفوف الأخرى التي تكلّمنا عنها للتو يمكنها أن تكون خاضعة لتوزيعٍ آخر، أكثر امتثالاً للنموذج اللساني. في الواقع، إن الوسائط والمؤشّرات والمُعلِمات لها صفة مشتركة: إنها *توسّعات* بالنسبة للنوى: فالنوى (وسنرى ذلك مباشرةً) تشكّل مجموعات منتهية ذات عناصر قليلة العدد، وهي محكومة بمنطق، وهي ضرورية وكافية في آنٍ معاً؛ وهذا الهيكل المعطى ستأتي

(١) يميّز جيرار جينيت Jean Genette بين نوعين من الوصف: التزييني والدالّ: انظر Figures II, Seuil, 1969 ,"Frontières du récit", in)، من البدهي أن يكون الوصف الدالّ مرتبطاً بمستوى القصة، والوصف التزييني بالخطاب، الأمر الذي يفسّر أنه شكّل على مدى زمن طويل "قطعة" بلاغية مرمَّزة : la descriptio ou ekphrasis، تمرين مقدَّر جداً من الفصاحة الجديدة la néo-rhétorique.

الوحدات الأخرى لتملأه بحسب طريقة تكاثرٍ لانهائية من حيث المبدأ. ونعرف أن هذا ما يجري بالنسبة إلى الجملة المكوَّنة من قضايا بسيطة، أو المعقّدة إلى ما لا نهاية بالتضاعفات والملء والتغليفات enrobements، إلخ: ومثل المسرود مثل الجملة، فإنه يمكن أن يمتلئ بالوسائط إلى ما لانهاية. وقد كان مالارميه يعلّق أهميةً كهذه على هذا النوع من البنية بحيث أنه كوّنَ منها قصيدته *Jamais un coup de dès*، التي يمكن أن نعدّها، بـــ «عُقَدِها» و«بطونها» و«كلماتها – العقد» و«كلماتها – الدانتيل»، شعاراً لكل مسرود – ولكل لغة.

٣-٢- التركيب الوظيفي:

كيف، وبحسب أي «نحْوٍ» تتسلسل هذه الوحدات بعضها تلو الآخر على طول التركيب السردي؟ ما هي قواعد المزج الوظيفي؟ المُعلِمات والمؤشّرات يمكنها أن تختلط فيما بينها بسهولة: هكذا هي الصورة التي ترصف بلا عوائق معطيات الأحوال المدنية وملامح طبعية. علاقة لزوم بسيط توحّد بين الوسائط والنوى: فالوسيط يتطلّب بالضرورة وجودَ وظيفة جوهرية يتعلّق بها، ولكن ليس بالتبادل. أما بالنسبة إلى الوظائف الجوهرية فإن علاقةَ تضامنٍ هي التي توحّدها: وظيفةٌ من هذا النوع تتطلّب أخرى من النوع نفسه، وبالتبادل. ويجب التوقّف قليلاً عند هذه العلاقة الأخيرة: أولاً لأنها تعرّف الهيكل المسرود نفسه (التوسّعات قابلة للحذف، أما النوى فليست قابلة له)، ثم لأنها تشغل بصورةٍ رئيسة أولئك الذين يسعون إلى بناء المسرود.

لقد أشرنا سابقاً إلى أن المسرود، بطبيعته، يحوي مزجاً بين التتابع والنتيجة اللازمة، بين الزمن والمنطق. إن هذه الثنائية هي التي تشكّل المشكلة الرئيسة في النحو السردي. هل يوجد خلف زمن المسرود منطقٌ لازمني؟ ما يزال الباحثون منقسمين حول هذه النقطة. إن بروب الذي نعرف أن تحليله شقّ الطريق للدراسات الحالية يتمسّك بعدم قابلية التسلسل الزمني للاختزال l'irréductibilité de l'ordre chronologique: الزمن في نظره هو الواقع، ولهذا السبب يبدو له من الضروري

تجذير الحكاية في الزمن. ومع ذلك، فإن أرسطو Aristote نفسه، إذ قابَل بين التراجيديا (المعروفة بوحدة الحدث) والقصة (المعروفة بكثرة الأحداث ووحدة الزمن) قد أعطى الأولوية للمنطقي على الزمني[1]. وهذا ما فعله كل الباحثين الحاليين (ليفي – شتراوس وغريماس وبرومون وتودوروف) الذين يمكنهم جميعاً أن يؤيّدوا اقتراح ليفي – شتراوس بلا شك (على الرغم من تباعدهم حول نقاط أخرى) : «إن التسلسل الزمني يمّحي في بنيةٍ أساسيةٍ لازمنية[2] atemporelle.» في الواقع، ينزع التحليل الحالي إلى «نزع زمنية déchronologiser» المضمون السردي وإلى «إعادة مَنْطَقَتِه relogifier»، وإلى إخضاعه إلى ما كان يسمّيه مالارميه بخصوص اللغة الفرنسية «*الصواعق البدائية للمنطق*[3]». أو بتحديدٍ أكثر – وهذه أمنيتنا على الأقل – المهمّة هي التمكّن من إعطاء وصفٍ بنيوي للوهم الزمني. إنما يعود إلى المنطق السردي إن يأخذ بالحسبان الزمن السردي. ويمكننا القول بطريقة أخرى أن الزمنية ليست إلا صفاً بنيوياً للمسرود (للخطاب)، تماماً كما في اللغة، حيث لا وجود للزمن إلا على شكل منظومة؛ ومن وجهة نظر المسرود، ما نسمّيه زمناً ليس له وجود، أو على الأقل لا يوجد إلا وظيفياً، بوصفه عنصراً من المنظومة السيميائية: الزمن لا ينتمي إلى الخطاب الحقيقي، بل إلى المرجع الخارجي؛ والمسرود واللغة لا يعرفان إلا زمناً سيميائياً. الزمن «الحقيقي» ليس إلا وهماً مرجعياً، «واقعياً»، كما بيّن ذلك تعليق بروب، وضمن هذا العنوان يجب أن يعامله الوصف البنيوي[4].

---

(١) فن الشعر، ١٩٥٤.

(٢) ذكره كلود برومون في: "Le message narratif", Communications, 4, 1964. ، ٤، ١٩٦٤.

(٣) Quant au livre, Œuvres complètes, Pléiade, p. 386.

(٤) على طريقته الثاقبة أبداً، ولكنها غير المستغلّة، تكلّم فاليري عن الزمن السردي: "إن الاعتقاد بالزمن بوصفه فاعلاً وخيطاً هادياً مبنيٌّ على آلية الذاكرة وعلى آلية الخطاب المختلط" (Tel Quel, II, p. 348؛ ونحن من نؤكّد): الوهم مُنتَجٌ من الخطاب نفسه.

إذن ما هو هذا المنطق الذي يُلزِم الوظائف الجوهرية للمسرود؟ هذا ما نسعى بنشاطٍ إلى إقامته، ومـــا نوقش حتى الآن مناقشةً واسعة. وسوف نحيـــل إلى إسهامات كلٍّ من غريماس وبرومون وتودوروف في العدد ٨ من Communications (١٩٦٦)، وهي تعالج كلّها مسألةَ منطق الوظائف. لقد ظهرت ثلاثة اتجاهات رئيسة للبحث، عرَضَها تودوروف: الطريق الأول (برومون) وهو الأكثر منطقيةً: المقصود هو إعادة بناء التصرّفات البشرية التي يتحدّث عنها المسرود، وإعادة رسم خط سير le trajet «الخيارات» التي تخضع[1] إليها الشخصية بصورة حتمية في كل نقطة من نقاط القصة، وهكذا لإظهار ما يمكن تسميته المنطق الطاقي[2] la logique énergétique، لأنه يقبض على الشخصيات في اللحظة التي تحاول فيها أن تتحرّك. والنموذج الثاني لساني (ليفي – شتراوس وغريماس): الهم الأكبر لهذا البحث هو إيجاد تقابلات استبدالية في الوظائف، ذلك لأن هذه التقابلات، تبعاً للمبدأ الجاكوبسوني لـــ «الشعري le poétique»، «ممتدّةٌ» على مدى نسيج المسرود (ومع ذلك سوف نرى التطويرات الجديدة التي صحّح بها غريماس استبدالية الوظائف هذه). والطريق الثالث رسم معالمه تودورف، وهو مختلف بعض الشيء، إذ يضع التحليلات على مستوى «الأحداث» (أي الشخصيات)، محاولاً إقامة القواعد التي بموجبها يمزج المسرود وينوّع ويحوّل عدداً معيّناً من المحمولات الأساسية.

لا مجال للاختيار بين هذه الفرضيات للعمل، إنها ليست متخاصمة بل متنافسة، وهي الآن في طور الإنشاء. المكمّل الوحيد الذي سنسمح لأنفسنا بإضافته يخصّ أبعاد التحليل. وحتى لو وضعنا جانباً المؤشّرات والمُعلِمات والوسائط، يبقى

---

(١) يذكّر هذا المفهوم برؤيةٍ لأرسطو: la proaïresis، الخيار العقلاني للأحداث المراد القيام بها، يؤسّس la praxis، العلم العملي الذي لا يُنتِج أيَّ عملٍ مميَّز للفاعل، بعكس la poiésis. في هذه المصطلحات، سنقول إن المحلّل يحاول أن يعيد تكوين la paxis الداخلي للمسرود.

(٢) هذا المنطق القائم على التخيير (فعل هذا أو ذاك) يستحق أن يأخذ بالحسبان عملية التجسيم la dramatisation التي يكون المسرود مقرّها عادةً.

أيضاً في المسرود (لاسيّما في الرواية، وليس في الحكاية) عددٌ كبيرٌ جداً من الوظائف الجوهرية؛ كثيرٌ منها لا يمكن أن يتمّ التَحكّم به بالتحليلات التي أتينا على ذكرها للتو، والتي عملت حتى الآن على المفاصل الكبرى للمسرود. ومع ذلك، يجب توقّع وصفٍ مكثّف بما يكفي لتبيان *كل* وحدات المسرود هذه، ولتبيان أصغر مقاطعها؛ لنذكّر أن الوظائف الجوهرية لا يمكنها أن تُحدَّد بحسب «أهميتها»، بل بحسب الطبيعة (اللزومية المضاعَفة) لعلاقاتها. إن اتصالاً هاتفياً، مهما بدا تافهاً، فإنه هو نفسه يحتوي، من ناحية، بعضَ الوظائف الجوهرية (الرنين، ورفع السمّاعة، والكلام، ووضع السمّاعة)، ومن ناحية ثانية، إذا ما أُخذ ككتلة واحدة، يجب ربطه، على الأقل، من الأقرب إلى الأقرب، بالمفاصل الكبرى للحدث. إن التغطية الوظيفية للمسرود تفرض تنظيماً للمراحل التي لا يمكن أن تكون وحدتها الأساسية إلا تجمّعاً صغيراً للوظائف، سنسمّيه هنا *السلسلة* la séquence (تبعاً لكلود برومون).

السلسلة هي تعاقبٌ منطقي من النوى متّحدة فيما بينها بعلاقة تضامن[1]، وهي تنفتح عندما لا يكون لأحد حدودها عائدٌ إليه antécédent، وتنغلق عندما لايعود لأحد حدودها نتيجة لازمة conséquent. لكي نأخذ مثالاً تافهاً إرادياً: طلبُ شرابٍ ما، أَخذه، شُربُه، دفع ثمنه. إن هذه الوظائف تشكّل سلسلة مغلقةً بصورة بديهيةٍ لأن من غير الممكن أن يُسبَق طلب الشراب أو أن يُعقَب دفعُ ثمنه دون الخروج من مجموعة متجانسة: «طلب الشراب». في الواقع، إن السلسلة قابلة للتسمية دائماً. عندما عرّف بروب الوظائف الكبرى في الحكاية، ومن بعده برومون، فقد قاما بتسميتها (غش، خيانة، صراع، عقد، إغواء، إلخ)؛ وعملية التسمية لا بدّ منها أيضاً بالنسبة إلى السلاسل التافهة، ما يمكن تسميتُه بـــ «السلاسل الصغيرة micro-séquences»، تلك التي تشكّل غالباً البذرة الأصغر للنسيج السردي. هل هذه التسميات من اختصاص المحلِّل فقط؟ بمعنى آخر، هل هي ميتالسانية صرفة؟ إنها كذلك بكل تأكيد، لأنها تعالج رمز المسرود، ولكن يمكن

---

(١) بالمعنى اليلمسليفي Hjelmslevien للزوم المضاعف: حدّان يفترض كلٌّ منهما الآخر مسبقاً.

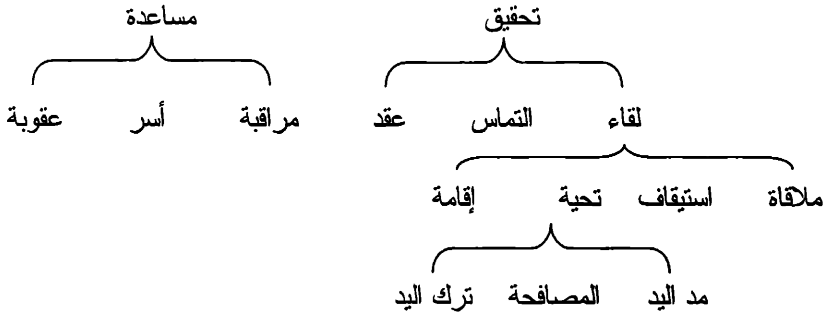
أن نتصوّر أنها تشكّل جزءاً من ميتالغةٍ داخلية على القارئ (على المستمع) نفسه، الذي يلتقط كل تعاقبٍ منطقي للأحداث على أنه كلٌّ اسمي un tout nominal: فالقراءة تعني التسمية؛ والاستماع لا يعني تلقّي اللغة فحسب، بل يعني بناءَها أيضاً. إن عناوين السلاسل شبيهةٌ جداً بهذه الـ (cover-words) في آلات الترجمة، التي تغطّي بطريقةٍ مقبولة، تشكيلةً كبيرة من المعاني والتباينات. إن لغة المسرود التي فينا تحوي مباشرةً هذه العناوين الجوهرية: إن المنطقَ المغلق الذي يبني سلسلةً مرتبطٌ باسمها ارتباطاً وثيقاً: كل وظيفة تؤسّس لـ *إغواء* تفرض منذ ظهورها، في الاسم الذي تُبديه، عمليةَ الإغواء كاملةً، كما تعلّمناها في كافة المسرودات التي شكّلت لغةَ المسرود فينا.

مهما كانت الوظيفة قليلة الأهمية، لكونها مكوّنةً من عدد صغير من النوى (أي، عملياً، من الموزّعين المركزيين)، فإنها تحوي دائماً لحظات خطر، وهذا ما يسوّغ تحليلَها: قد يبدو من المضحك أن يُشكِّل التعاقبُ المنطقي الذي يُشكِّل عمليةَ تقديم سيجارة (تقديم، قبول، إشعال، تدخين) على شكل سلسلةٍ؛ ولكن ذلك لأن هناك تخييراً ممكناً في كل نقطةٍ من هذه النقاط بالتحديد، أي حريةً في المعنى: دوبون، شريك جيمس بوند يقدّم له ناراً من ولّاعته، ولكن بوند يرفض؛ معنى هذا التخيير أن بوند كان يخشى غريزياً هذه الأداة المفخّخة[١]. إذن السلسلة هي، إذا شئنا، *وحدة منطقية مهدّدة*: وهذا ما يبرّرها على الأقل. كذلك هي مبنية على الكبير: إن السلسلة نفسها، مغلقة على وظائفها، ورازحةً تحت اسمٍ، تشكّل وحدةً جديدةً، مستعدّ للعمل كحدٍّ بسيط من سلسلةٍ أخرى، أوسع. وهذه سلسلة صغيرة: مد اليد، التسليم، إفلات اليد، هذه *التحية* تصبح وظيفة بسيطة: فمن ناحية، هي تأخذ دور مؤشّر رخاوة دوبون واشمئزاز بوند)، ومن ناحية أخرى، هي تشكّل بصورة شاملة الحد

---

(١) من الممكن جداً أن نجد، حتى على هذا المستوى المتناهي في الصغر، تقابلاً في النموذج الاستبدالي، إن لم يكن بين حدّين، فعلى الأقل بين قطبين من السلسلة: فسلسلة تقديم السيجارة، تعرض الاستبدال، معلّقةً له، الخطر / الأمان (أظهره شتشيغلوف Chtcheglov في معرض تحليله لحلقة شيرلوك هولمز)، ريبة / حماية، عدوانية / وديّة.

من سلسلةٍ أوسع اسمها *لقاء* يمكن أن تكون حدودها الأخرى نفسها (اقتراب، توقّف، استيقاف، تسليم، استقرار) سلاسل – صغرى. وهكذا فإن شبكة كاملة من الاستبدالات تبني المسرود، من القوالب الصغرى إلى أكبر الوظائف. والمقصود هنا، بالطبع، هو تراتبيةٌ تبقى أدنى من المستوى الوظيفي: فعندما يمكن أن يُكَبَّر المسرود فقط، أقرب فأقرب، من سيجارة دوبون حتى معركة بوند مع *Goldfinger*، ينتهي التحليل الوظيفي: عندئذٍ يلامس هرم الوظائف المستوى التالي (مستوى الأحداث). إذن يوجد في آنٍ واحد نحْوٌ داخلي على السلاسل ونحْوٌ (مُستبدِل) للسلاسل فيما بينها. وهكذا فإن القصة الأولى لـــ *Goldfinger* تتخذ الهيئة التالية:



هذا التمثيل تحليلي بطبيعة الحال. أما القارئ فيدرك تعاقباً خطّياً من الحدود. ولكن ما يجب قوله هو أن حدود عدة سلاسل يمكنها أن تتداخل بعضها ببعض: السلسلة لا تنتهي إلا عندما يمكن للحد الأول من سلسلة جديدة أن يظهر: السلاسل تتنقل في طباق[1] le contrepoint؛ وظيفياً، بنية المسرود هاربة fuguée: وهكذا فإن المسرود «يمسك» و«يبتلع». إن تداخل السلاسل لا يمكنه أن يسمح لنفسه بالتوقّف، في عمل واحد، وبوساطة ظاهرة انفصال رئيسي إلا إذا استعيدت الكتل (الستيما stemmas) المحكَمة السد على المستوى الأعلى للأحداث (للشخصيات):

---

(١) لقد استشعر الشكلانيون الروس هذا الطباق، وبدؤوا بتحديد أنماطه: ويجب التذكير بالبنى الكبرى "المفتولة". (انظر الفصل ١,٥) .

ورواية *Goldfinger* مكوّنة من ثلاث حدّوثات مستقلّة وظيفياً لأن ستيماتها تتوقّف مرّتين عن التواصل: لا يوجد أية علاقة سلسلية بين حدّوثة المسبح وحدّوثة فورت – نوكس، ولكن تبقى علاقة فاعلية actantiel، لأن الشخصيات (وبالتالي بنية علاقاتها) هي نفسها. إننا نتعرّف هنا إلى الملحمة («مجموعة من الخرافات المتعدّدة»): الملحمة هي مسرود مقطوع على المستوى الوظيفي، ولكنه موحَّد على مستوى الفاعلين (ويمكن التحقّق من هذا في الأوديسة، وفي مسرح بريشت). يجب إذن تتويج مستوى الوظائف الذي يوفّر الجزء الأكبر من السياق السردي) بمستوى أعلى، تقوم فيه وحدات المستوى الأول، من الأقرب فالأقرب، باستقاء معناها، وهو مستوى الأحداث.

٣- الأحداث:

٣-١- نحو وضعية بنيوية للشخصيات:

مفهوم الشخصية ثانوي في الشعرية الأرسطية، وهو خاضع كلياً لمفهوم الحدث. ويقول أرسطو: يمكن أن توجد حكايات رمزية fables دون «طباع»، ولكن لا توجد طباعٌ بلا حكاية رمزية. ولقد استعيدت هذه النظرة على يد منظّرين كلاسيكيين من أمثال (فوسيوس Vossius). وفيما بعد، بعد أن كانت الشخصية مجرّدَ اسمٍ، فاعل للحدث(١)، اتّخذت قواماً نفسياً، وأصبحت فرداً، «شخصاً»، وباختصار صارت «كائناً» ممتلئ التكوين، وبينما هو قد لا يفعل شيئاً، وبالطبع، حتى قبل أن يتحرك(٢)، لقد كفّت الشخصية عن كونها تابعةً للحدث، وجسّدت مباشرةً جوهراً نفسياً؛ وكان بوسع هذه الشخصيات أن تخضع للائحة، شكلُها الأكثر نقاءً هو قائمة «الوظائف» في المسرح البرجوازي (اللعوب، والأب النبيل، إلخ.). ومنذ ظهور التحليل البنيوي رفض أن يعامل الشخصية على أنها جوهر،

---

(١) يجب ألا ننسى أن التراجيديا الكلاسيكية لم تعرف بعد إلا "ممثّلين" وليس "شخصيات".

(٢) "الشخصية – الشخص" سادت في الرواية البرجوازية: في الحرب والسلام، نيكولا روستوف هو مباشرةً شاب طيّب وشريف وشجاع وحامٍ؛ والأمير آندريه كائن كريم الأصل ومحبَط، إلخ. وما يحصل لهما يوضحهما ولا يصنعهما.

حتى لو كان ذلك من أجل تصنيفها؛ وكما يذكّرنا تودوروف، فقد ذهب توماشيفسكي إلى حدٍّ أنه أنكر على الشخصية أيةَ أهمية سردية، وكانت تلك وجهة نظر خففّها فيما بعد. لم يذهب بروب إلى حد سحب الشخصيات من التحليل، ولكنه قلّصها إلى تصنيفٍ بسيط، لا يقوم على علم النفس، بل على وحدة الأحداث التي يمنحها لها المسرود (مانح شيءٍ سحري، مساعد، شرّير، إلخ).

منذ بروب وما تزال الشخصيةُ تفرض على التحليل البنيوي للمسرود المشكلةَ نفسَها: فمن ناحية، إن الشخصيات (بأي اسم سُمّيَت: dramatis personnae أو actants) تشكّل مخطّطَ وصفٍ ضروري، تكفّ «الأحداثُ» الصغيرة المرويّة عن أن تكون مفهومةً خارجَه، بحيث يمكن القول إنه لا يوجد في العالم كلّه مسرود بلا «شخصيات[1]»، أو على الأقل بلا «عوامل «agents»، ولكن من ناحيةٍ أخرى، إن هذه «العوامل» الكثيرة جداً لا يمكنها أن توصف ولا أن تُصنَّف بمصطلح «أشخاص»، إما أن يُعدّ «الشخص» شكلاً تاريخياً صرفاً، مقتصراً على بعض الأنواع (صحيح أنها الأكثر معرفةً من قبلنا) وبالتالي يجب حفظ الحالة، الواسعة جداً، من كل النصوص (حكايات شعبية، نصوص معاصرة)، تحوي عوامل وليس أشخاصاً؛ أو أن يُعلَّم أن «الشخص» ليس إلا عقلنةً نقدية مفروضة من عصرنا على عوامل سردية بحتة. لقد اجتهد التحليل البنيوي الحريص جداً على عدم تعريف الشخصية بمصطلحات جواهر نفسية حتى الآن، وعبر فرضيات مختلفة، على تعريف الشخصية ليس بوصفها «كائناً être»، بل بوصفها «مشاركاً participant». ويرى كلود بريمون أن كل شخصيةٍ يمكنها أن

(١) إذا كان جزء من الأدب المعاصر قد هاجم "الشخصية" فليس ذلك لكي يهدمها (وهذا أمر مستحيل)، بل لكي يجرّدها من شخصها dépersonnaliser، وهذا أمر مختلف تماماً. فالرواية تكون ظاهرياً بلا شخصيات، مثل *دراما Drame* لفيليب سولير Philippe Sollers، تطرد كلّيا الشخص لصالح اللغة، ولكنها تُبقي منها لعبةً أساسية للفاعلين actants، في مقابل فعل الكلام نفسه. وهذا الأدب يعرف دائماً "فاعلا" ، ولكن هذا الفاعل هو فاعل اللغة من الآن فصاعداً.

تكون عاملَ سلاسل من الأحداث الخاصة بها (غش، إغواء)؛ وعندما تتطلّب السلسلة الواحدة شخصيتين (وهذه هي الحالة العادية)، فإن السلسلة تحوي منظورين، أو إذا شئنا، اسمين (ما هو غش بالنسبة لهذا هو إغواءٌ بالنسبة للآخر)؛ وبالإجمال، إن كل شخصية، حتى لو كانت ثانوية، هي بطل سلسلتها الخاصة. وعندما حلّل تودوروف روايةً نفسية (*العلاقات الخطرة* Les liaisons dangereuses) فإنه لم ينطلق من الشخصيات - الأشخاص، بل من العلاقات الثلاث الكبرى التي يمكن أن تنغمس بها هذه الشخصيات، وسمّاها محمولات أساسية (حب، تواصل، مساعدة)؛ وهذه العلاقات خاضعة، بموجب التحليل، إلى نوعين من القواعد: علاقات اشتقاق عندما يكون المقصود الأخذ بالحسبان العلاقات الأخرى؛ وعلاقات فعل عندما يكون المقصود وصف تحوّل هذه العلاقات خلال القصة: يوجد شخصيات كثيرة في «*العلاقات الخطرة*» ولكن «ما يُقال عنها» (محمولاتها) يمكنها أن تُصنَّف[١]. وأخيراً، اقترح غريماس وصفَ شخصيات المسرود وتصنيفها، ليس بحسب ما هي، بل بحسب ما تفعل (ومن هنا أتى اسمها: فواعل actants)، ما دامت تشارك في ثلاثة محاور دلالية كبرى، نجدها في الجملة (فاعل ومفعول مباشر ومفعول غير مباشر وظرف) وهي التواصل والرغبة (أو البحث) والامتحان[٢]؛ وبما أن هذه المشاركة تنتظم بحسب مثنويات، فإن عالم الشخصيات اللامتناهي خاضع هو أيضاً لبنية استبدالية (فاعل / مفعول، واهب / آخذ، مساعد / معارض)، مبثوثة داخل المسرود؛ وبما أن الفاعل يحدّد صفاً، يمكنه أن يُملأ بممثّلين مختلفين، مُعَبَّئين بحسب قواعد مضاعفة واستبدال أو نقص carence.

لهذه المفاهيم الثلاثة كثيرٌ من النقاط المشتركة. النقطة الأولى وعلينا أن نكرّر ذلك وهي تعريف الشخصية بحسب مشاركتها في دائرة الأحداث، نظراً لأن هذه الدوائر قليلة العدد ونموذجية وقابلة للتصنيف؛ ولهذا السبب سُمّي المستوى الثاني للوصف، على الرغم من أنه مستوى الشخصيات، بمستوى الأحداث: ويجب

---

(١) *Littérature et signification*, Larousse, 1967.

(٢) *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 129.

ألا تُفهَم هذه الكلمة بمعنى الأحداث الصغيرة التي تشكّل نسيج المستوى الأول، بل بمعنى المفاصل الكبرى للتطبيق العملي (رَغِبَ، تواصلَ، ناضلَ).

٣-٢- مشكلة الفاعل:

المشكلات التي أثارها تصنيف الشخصيات في المسرود لم تُحلّ بعد. بالتأكيد إننا نتّفق جيداً على أن الشخصيات المتعدّدة للمسرود يمكنها أن تخضع لقواعد استبدال وأنه، حتى داخل عملٍ معيّن، يمكن للصورة نفسها أن تمتصّ شخصيات مختلفة[١]؛ ومن ناحية أخرى، يبدو أن النموذج الفاعلي actantiel الذي اقترحه غريماس (ثم تناوله تودوروف من جديد بمنظور مختلف) قد قاوم اختبارَ عددٍ كبير من المسرودات: ككل نموذج بنيوي، يساوي أقل بشكله القانوني (قالب مع ستة فاعلين) من التحويلات المنظّمة (نقص، اضطرابات، مضاعفات، استبدالات) يستعد إليها تاركاً هكذا أملاً في تصنيف فاعليٍّ للمسرودات[٢]، ومع ذلك عندما يكون للقالب قوة مصنِّفة جيّدة (كما هي حال فواعل غريماس)، فإنها تسيء حساب تعدّد المشاركات، منذ أن تُحلَّل بمصطلحات المنظورات؛ وعندما تُحترَم هذه المنظورات (في وصف برومون)، فإن منظومة الشخصيات تبقى مقسَّمة؛ الاختزال الذي اقترحه تودوروف يتحاشى العقبتين، ولكنه لا يتعلّق حتى ذلك اليوم إلا بمسرود واحد. يبدو أن هذا كلّه يمكن أن ينسجم بسرعة. الصعوبة الحقيقية التي يثيرها تصنيف الشخصيات هو مكان (وإذن وجود) الفاعل في كل قالب فاعلي، مهما كانت صيغته. *من* هو فاعل (بطل) مسرود معين؟ هل يوجد – أو لا يوجد – صف مميزّ للممثّلين؟ لقد عوّدتنا روايتنا على التأكيد بطريقة أو

---

(١) لقد نشر التحليل النفسي هذا التكثيف على نطاق واسع، كما قال مالارميه بخصوص *هاملت*: "كومبارس، يجب ذلك! لأن كلّ شيءٍ في الرسم المثالي للمشهد يتحرّك بحسب تبادلٍ رمزي لأنماط فيما بينها أو نسبياً في صورة وحيدة." (Crayonné au théâtre, Pléiade, p. 301.)

(٢) على سبيل المثال، المسرودات التي يكون فيها الفاعل والمفعول ممتزجين في الشخصية نفسها هي مسرودات البحث عن النفس، عن الهوية الخاصة، (*الحمار الذهبي*)؛ ومسرودات يلاحق فيها الفاعل مفعولات متعاقبة (*مدام بوفاري*)، إلخ.

بأخرى، ومفتولة أحياناً (سلبية)، على شخصية من بين شخصيات أخرى. ولكن التمييز بعيد عن الأدب السردي كلّه. وهكذا فإن كثيراً من المسرودات تواجه بين خصمين، حول رهان، تكون «أفعالهما» متعادلة بهذه الطريقة؛ عندها يكون الفاعل مضاعفاً بصورة حقيقية، ودون أن يكون بوسعنا أن نختزله إلى الاستبدال؛ وربما كان هنا شكلٌ قديم دارج، كما لو أن المسرود، على غرار بعض اللغات، قد عرف هو الآخر *مبارزة* أشخاص. وهذه المبارزة مهمة جداً بحيث أنها تقرّب المسرود إلى بنية بعض الألعاب (الحديثة جداً)، فيها خصمان متساويان يرغبان في الحصول على شيء وضعه أحد الحكّام في وضعية الدوران؛ وهذا المخطّط يذكّر بالقالب الفاعلي الذي اقترحه غريماس، وهذا لا يمكنه أن يثير استغرابنا إذا ما أردنا أن نقتنع أن اللعبة، ولكونها لغةً، تتعلّق هي أيضاً بالبنية الرمزية نفسها التي نجدها في اللغة وفي المسرود: اللعبة هي أيضاً جملة(١). إذا احتفظنا إذن بصف مميَّز من الممثّلين (فاعل البحث، والرغبة، والحدث)، فمن الضروري على الأقل تليينه بإخضاع هذا الفاعل لفئات الشخص نفسها، غير النفسية، بل النحوية: مرةً أخرى، يجب الاقتراب من اللسانيات من أجل التمكّن من وصف وتصنيف العنصر الشخصي (أنا/أنت) أو اللاشخصي (هو) المفرد أو المثنى أو الجمع لــ (الحدث). ربما كانت هذه الفئات النحوية للشخص (القابلة للبلوغ في ضمائرنا) هي التي ستعطي مفتاح المستوى الفاعلي. ولكن بما أن هذه الفئات لا يمكنها أن تُحدَّد إلا بالنسبة إلى عنصر الخطاب، وليس عنصر الواقع(٢)، فإن الشخصيات، بوصفها وحدات المستوى الحدثي، لا تجد معناها (قابليتها للفهم) إلا إذا دمجناها في مستوى الوصف الثالث، الذي نسمّيه هنا مستوى السرد (لتمييزه عن مستوى الوظائف ومستوى الحدث).

---

(١) إن تحليل سلسلة جيمس بوند الذي قام به أمبيرتو أيكو في Communications, 8، ترجع إلى اللعبة أكثر من رجوعها إلى اللغة.

(٢) انظر التحليلات عن الشخص التي قدّمها إميل بنفينيست في *Poblèmes de linguistique générale*.

٤- السرد:

٤-١- التواصل السردي:

مثلما يوجد داخل المسرود وظيفة تبادل كبرى (مقسَّمة بين واهبٍ ومستفيدٍ)، كذلك بصورة مشابهة، إن المسرود، بوصفه أداةً، هو رهان تواصل: يوجد واهب للمسرود، ويوجد متلقٍّ للمسرود. فكما نعرف في اللسانيات، إن *أنا* و*أنتَ* يفترض كل منهما الآخر مسبقاً بصورة حتمية؛ وبالطريقة نفسها، لا يمكن أن يوجد مسرود دون راوٍ ودون مستمع (أو قارئ). ربما كان هذا أمراً عادياً، ومع ذلك هو مستغَلٌّ بصورة سيئة. من المؤكَّد أن دور المرسِل قد أُسهب في شرحه (يُدرَس «مؤلِّف» روايةٍ دون التساؤل إن كان هو «الراوي»)، ولكن عندما ننتقل إلى القارئ تصبح النظرية الأدبية خجولةً أكثر بكثير. في الواقع، ليست المشكلة في استبطان حوافز الراوي ولا التأثيرات التي يُحدثها السرد على القارئ، بل إنها في وصف الشيفرة التي من خلالها يكون الراوي والقارئ مدلولَين على مدى المسرود نفسه. للوهلة الأولى تبدو علامات الراوي مرئيةً أكثر وأكثر عدداً من علامات القارئ (المسرود غالباً ما يقول *أنا* أكثر مما يقول *أنت*)؛ في الواقع، إن علامات النوع الثاني مفتولة أكثر من علامات النوع الأول؛ وهكذا إن الراوي، إذ يكفّ عن «العَرض»، ويروي أحداثاً يعرفها تماماً ولكن القارئ يجهلها، فإنه يحدث نقصٌ دالّ، علامة قراءة، لأنه لن يكون هناك معنى أن يعطي الراوي المعلومة لنفسه: كان ليو صاحب هذه العلبة[1]، كما تقول لنا روايةٌ بضمير المتكلّم: هذه علامة القارئ، قريبة مما يسمّيه ياكوبسون الوظيفة التأثيرية conative للتواصل. نظراً لنقص الجرد، سنترك جانباً الآن علامات الاستقبال (على الرغم من أهميتها)، لنتحدّث قليلاً عن علامات السرد[2].

---

(١) انفجار مضاعف في بانكوك، الجملة تؤثّر "كلمح البصر" في القارئ، كما لو أنه التُفِت إليه. وبالعكس، فإن ملفوظ: "وهكذا خرج ليو للتو" هي علامة للراوي، لأن هذا يشكّل جزءاً من تفكير يقوم به "شخص".

(٢) تودوروف (في المرجع السابق) عالج من قبل صورة الراوي وصورة القارئ.

من هو واهب المسرود؟ يبدو أن ثلاثة مفاهيم قد صيغت حتى الآن: الأول يقول إن المسرود مُرسل من شخص (بالمعنى النفسي الكامل للكلمة)؛ ولهذا الشخص اسم، هو المؤلّف، الذي تتبادل فيه بلا توقّف «الشخصية» وفن فردٍ محدّد الهوية تماماً، يأخذ دورياً القلم لكي يكتب قصةً: إن المسرود (وبصورة خاصة الرواية)، ليس إلا التعبير عن *أنا* خارجٍ عنه. والمفهوم الثاني يجعل من الراوي وعياً كاملاً، لاشخصياً ظاهرياً، يرسل القصة من وجهة نظر عليا، وجهة نظر الله[1]: الرواي هو في الوقت نفسه داخليٌ على شخصياته (لأنه يعرف كل ما يحدث لهم) وخارجي عنها (لأنه لا يتماهى أبداً مع هذه الشخصية ولا مع تلك). أما المفهوم الثالث، وهو الأحدث (هنري جيمس، سارتر) فهو يرى أن على الراوي أن يقصُر مسرودَه على ما تستطيع شخصياتُه أن تلاحظه أو تعرفه: يجري كل شيء كما لو أن كل شخصية هي كل بدورها المرسل في المسرود. هذه المفاهيم الثلاثة مزعجة على اعتبار أنها ترى، ثلاثتها، في الراوي والشخصيات أشخاصاً حقيقيين، «أحياء» (نعرف القوة الخالدة لهذه الخرافة الأدبية)، كما لو أن المسرود يُحدّد أصلاً من مستواه المرجعي (إنها مفاهيم «واقعية» أيضاً). من وجهة نظرنا على الأقل، الراوي والشخصيات هم بصورة جوهرية «كائنات من ورق»؛ ولا يستطيع مؤلّف (مادي) مسرودٍ أن يُخلَط في شيء مع راوي هذا المسرود[2]؛ إن علامات الراوي كامنة في المسرود، وهي بالتالي ممكنة البلوغ بالنسبة للتحليل السيميائي؛ ولكن من أجل التقرير ما إذا كان المؤلّف نفسه (سواءٌ أكان معلناً لنفسه أو مختبئاً أو ممحواً) يمتلك «علامات» ينثرها في عمله، يجب افتراضُ علاقة سيميائية بين «الشخص» ولغته، تجعل من المؤلّف فاعلاً مليئاً ومن المسرود

---

(١) "عندما يُكتب من وجهة نظر نكتة عليا، أي كما يراها اللهُ الطيب من علٍ" (Flaubert, Préface à la vie d'écrivain, Seuil, 1965, p. 91).

(٢) تمييز أكثر ضرورة، على المستوى الذي يشغلنا، بحيث أن كميةً كبيرة من المسرودات ليس لها مؤلّف، تاريخياً (المسرودات الشفاهية، والحكايات الشعبية، والملاحم المنسوبة إلى آيدين، وإلى منشدين، إلخ).

التعبيرَ عن هذا الامتلاء: وهذا ما لا يستطيع التحليل البنيوي أن يقرّره: *من يتكلّم* (في المسرود) *ليس هو من يكتب* (في الحياة) *ومن يكتب* ليس *من هو كائن*[١].

وواقع الأمر، إن السرد الحقيقي (أو شيفرة الراوي) لا يعرف، مثله مثل اللغة، إلا منظومتين من العلامات: شخصية personnels ولاشخصية a-personnels؛ وهاتان المنظومتان لا تتمتّعان بالضرورة بالإشارات اللسانية المتعلّقة بالشخص (أنا) أو باللاشخص (هو)؛ فعلى سبيل المثال يمكن أن توجد مسرودات، أو حدّوثات على الأقل، مكتوبة بضمير الغائب، مع أن عنصرها الحقيقي يكون بضمير المتكلّم. فكيف نقرّر ذلك؟ تكفي (إعادة كتابة «rewriter») المسرود (أو الفقرة) من هو إلى *أنا*: ما دامت هذه العملية لاتسبّب أي تحريف في الخطاب إلا التغيير في الضمائر النحوية، فمن المؤكّد أننا نبقى في منظومة الشخص: على الرغم من أن بداية رواية *Goldfinger* مروية بضمير الغائب، فإنها في الواقع مروية من جيمس بوند؛ ولكي يتغيّر العنصر، يجب أن تكون إعادة الكتابة rewriting مستحيلة. وهكذا الجملة: «لمح رجلاً في الخمسين من عمره، يمشي مشية شاب، إلخ» هي شخصية تماماً، على الرغم من صيغة الغائب («أنا، جيمس بوند، لمحتُ شخصاً....») ولكن الملفوظ السردي «طرق الثلج للكأس بدا وكأنه يعطي بوند إلهاماً مفاجئاً» لايمكنه أن يكون شخصياً، بسبب فعل «بدا» الذي أصبح علامةً للاشخصي (وليس للغائب). من المؤكّد أن اللاشخصي هو الصيغة التقليدية للمسرود، وذلك لأن اللغة أقامت منظومة زمنيةً كاملةً، خاصةً بالمسرود (المنطوق بالماضي المبهم l'aoriste[٢](*)) المخصّص لإبعاد حاضر من يتكلّم. يقول بنفينيست: «في المسرود، لا أحد يتكلّم.» ومع ذلك، فإن العنصر

---

(١) جاك لاكان J. Lacan: "الفاعل الذي أتحدّث عنه عندما أتحدّث هل هو نفسه الذي يتكلّم؟"

(*) الـ "aoriste " هو زمن في اللغة اليونانية يدل على الماضي غير المحدّد بتأريخ محدّد، وهو يستخدم أكثر في الحكم والأمثال: l'aoriste gnomique. (المترجم)

(٢) إميل بنفينست، المرجع السابق.

الشخصي بأشكالٍ متنكّرة نوعاً ما) غزا المسرودَ شيئاً فشيئاً، وبما أن السرد مرويٌّ بصيغة الآن وهنا hic et nunc في الكلام (وهذا هو تعريف المنظومة الشخصية)؛ كذلك نرى اليوم كثيراً من المسرودات، ومن أكثرها شيوعاً، تخلط بإيقاع سريع إلى أقصى حد، وغالباً ضمن حدود الجملة الواحدة، بين الشخصي واللاشخصي، مثل هذه الجملة من *Goldfinger*:

عيناه شخصي

رماديتان – زرقاوان لاشخصي

كانتا مثبّتتين على عيني دو بون الذي لم يكن يعرف ماذا يفعل شخصي

كانت هذه النظرة الثابتة تحوي مزيجاً من الطيبة والسخرية والحط الذاتي من القدر. لاشخصي

من البدهي أن هذا الخلط بين المنظومات قد عُدّ سهولةً. ويمكن أن تذهب هذه السهولة إلى حد التزوير: رواية بوليسية لأغاتا كريستي (الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة) لم تُبقِ على اللغز إلا بالغش حول شخص السرد: شخصية موصوفة من الداخل، في حين أنه هو القاتل[1]: يجري كل شيء كما لو أن لدى الشخص نفسه وعي الشاهد، مضمَّناً في الخطاب، ووعي القاتل، مضمَّناً في المرجع الخارجي. إن الدوّارة الخاطئة للمنظومتين هي وحدها تتيح اللغز. إننا نفهم إذن، إنه في القطب الآخر من الأدب، يُصنع من قوة المنظومة المختارة شرط ضروري للعمل – ولكن دون احترامه حتى النهاية.

بيد أن هذه القوة التي يسعى إليها بعض الكتّاب المعاصرين ليست بالضرورة مُتَطلَّباً جمالياً. وما يسمّى روايةً نفسية تتميّز بالخلط بين المنظومتين، حاشدةً على التوالي علامات اللاشخص وعلامات الشخص؛ وبصورة مناقضة، لايستطيع علم النفس أن يقبل منظومةً صرفةً للشخص، لأنه إذ يوصل المسرود

---

(١) صيغة شخصية: "كان يبدو لبورنابي أن شيئاً لم يتغيّر" إلخ– والطريقة أكثر فجاجةً في رواية *مقتل روجر أكرويد*، لأن القاتل يقول فيها صراحةً *أنا*.

كلّه إلى عنصر الخطاب وحده، أو إذا شئنا، إلى فعل الكلام، فإن مضمون الشخص نفسَه هو المهدَّد: الشخص النفسي (من النوع المرجعي) ليس له أية علاقة مع الشخص اللساني، الذي هو غير معرَّف أبداً باستعدادات أو نوايا أو ملامح، بل بمكانه (المشفَّر) فقط في الخطاب. إن هذا الشخص الشكلي هو الذي يُجتهَد اليومَ في الكلام عنه؛ المقصود هنا تمرّد كبير (لقد نما انطباعٌ عند الجمهور بأنه لم يعد هناك من «روايات» تُكتَب)، لأنه يرمي إلى نقل المسرود من المستوى الحضوري الصرف(الذي كان يشغله حتى الآن) إلى المستوى الإنجازي الذي بموجبه معنى كلامٍ ما هو الفعل الذي يلفظه نفسه[١]. إن الكتابة اليوم ليست الرواية، بل هي القول إنه يُروى، ونقل كل المرجع الخارجي («ما يُقال») في فعل الكلام هذا. لذا فإن جزءاً من الأدب المعاصر لم يعد وصفياً، بل متعدّياً، يحاول أن يُنجز في الكلام حاضراً صرفاً جداً بحيث أن كل الخطاب يتماهى مع الفعل الذي يخلّصه، نظراً لأن اللوغوس كله قد أوصِل – أو امتدّ – إلى حكم بالقوة[٢] lexis.

٢-٤- وضع المسرود:

إذن المستوى السردي مشغول بعلامات السردية signes de narrativité، مجموعة العوامل التي تعيد دمج الوظائف والأحداث في التواصل السردي، المتمفصل على مُعطيه ومتلّقيه. وقد دُرس بعض هذه العلامات: في الآداب الشفاهية تُعرف بعض رموز الإنشاد (أشكال البحور، وبروتوكولات التقديم المتعارَف عليها)، ونعرف أن «المؤلّف» ليس ذلك الذي يخترع أجمَل القصص، بل هو الذي يتحكّم بصورة أفضل بالقانون الذي يتقاسم استخدامَه مع سامعيه: فالمستوى السردي واضح جداً في هذه الآداب، وقواعده مُلزِمة جداً، بحيث أنه من الصعب تصوّر «حكاية» محرومة من علامات المسرود المرمَّزة («كان ذات

---

(١) حول الإنجازي، انظر تودوروف، المرجع السابق – والمثال التقليدي على الإنجازي هو الملفوظ: "أنا أعلن الحرب" الذي لا يتأكّد من شيء ولا يصف شيئاً، ولكنه يستمد معناه من لفظه الخاص. (بعكس الملفوظ: "الملك أعلن الحرب" الذي هو حضوري، وصفي) .

(٢) حول الفرق بين اللوغوس والحكم بالقوة، انظر جينيت، المرجع السابق.

مرة..» إلخ). وفي آدابنا المكتوبة، قمنا مبكّراً جداً بتحديد «أشكال الخطاب» (وهي في الواقع علامات سردية): تصنيف صيغ تدخّل المؤلّف، وقد بدأ أفلاطون Platon هذا التصنيف، ثم تناوله من جديد ديوميديس[1] Diomède، ترميز بدايات ونهايات المسرود، وتعريف بأساليب التقديم المختلفة (l'oratio directa, l'oratio indirecta مع inquit، l'oratio tecta[2])، دراسة «وجهات النظر»، إلخ. هذه العناصر كلّها تشكّل جزءاً من المستوى السردي. وبصورة بَدَهية يجب أن نضيف إليه الكتابة في مجموعه، لأن دورها ليس في نقل المسرود، بل في إعلانه.

وواقع الأمر، إن في إعلان المسرود تتدخّل وحدات المستويات الأدنى: فالشكل الأخير للمسرود، بوصفه مسروداً، يتعالى على مضامينه وأشكاله السردية الحقيقية (الوظائف والأحداث). وهذا ما يفسّر كونَ الرمز السردي هو المستوى الأخير الذي يمكن أن يبلغه تحليلُنا، إلا في حال الخروج من الموضوع – المسرود، أي في حال انتهاك قاعدة التلازم l'immanence التي تؤسّسه. في الواقع لا يستطيع السرد أن يأخذ معناه إلا من العالم الذي يستخدمه: فبعد المستوى السردي يبدأ العالم، أية منظومات أخرى (اجتماعية واقتصادية وإيديولوجية)، مفرداتها ليست المسرودات فقط، بل عناصر من جوهر آخر (أحداث تاريخية، وتحديدات وتصرّفات، إلخ)؛ ومثلما تقف اللسانيات عند الجملة، فإن تحليل المسرود يقف عند الخطاب. بعد ذلك يجب الانتقال إلى سيميائية أخرى. واللسانيات تعرف هذا النوع من الحدود – الذي كانت قد سلّمت به – إن لم تكن قد استكشفته – تحت اسم *وضع* situation. ويعرّف هوليداي «الوضع» (بالنسبة إلى الجملة) بأنه مجموع الأحداث غير المجتمعة[3]؛ و يعرّفه بريتو

---

(١) Genus activum vet imitativum (لا تدخّل للراوي في الخطاب: المسرح، مثلاً)؛ genus ennaratívum (وحده الشاعر له الكلام: الحكم والقصائد التعليمية) genus commune (مزيج من الجنسين: الملحمة).

(٢) H. Sorensen, in *Mélanges Jansen*, p. 150.

(٣) M.A.K Halliday, op. cit. p.6.

Prieto: «هو مجموعة الأحداث المعروفة من المتلقّي في لحظة الفعل السيمي sémique، وبصورة مستقلة عنه[1].» نستطيع أن نقول بالطريقة نفسها إن كل مسرود خاضع لـــ «وضعِ مسرودٍ»، أي لمجموعة البروتوكولات التي بموجبها يُبنى المسرود. في المجتمعات المسمّاة «قديمة»، وضع المسرود مرمَّز بقوة[2]؛ وحدَه أدب الطليعة في أيامنا ما يزال يحلم ببروتوكولات قراءة، مشهودة عند مالارميه، الذي كان يريد أن يُنشَد الكتاب على الجمهور بحسب ترتيب محدّد، ومطبوعة عند بوتور Butor الذي يحاول أن يُرفق الكتاب بعلاماته الخاصة. ولكن الشائع، هو أن مجتمعنا يُخفي باهتمام قدر الإمكان ترميزَ وضع المسرود: لم تعد تُحسب طرقُ السرد التي تحاول تطبيع المسرود التالي، متظاهرةً بإعطائه فرصةً طبيعية، وإذا استطعنا القول، إنها تحاول أن «لاتدشّنه désinaugurer» رواية عن طريق الرسائل، مخطوطات يُدّعى العثور عليها، مؤلّف التقى بالراوي، وأفلام تلقي بقصتها قبل عرض الأسماء. إن الاشمئزاز من عرض الرموز يَسِم المجتمع البرجوازي والثقافة الجماهيرية التي خرجت منه: في هذا أو ذاك، تلزم علاماتٌ ليس لها هيئة العلامات. ومع ذلك، فإن هذا، إن استطعنا القول، ليس إلا عَرَضاً جانبياً épiphénomène بنيوياً: مألوفة جداً، ومهملة جداً اليوم عمليةُ فتح رواية أو صحيفة أو جهاز تلفزيون، ولا شيء بوسعه أن يمنع أن يُقيم هذا الفعل المتواضع في داخلنا، دفعةً واحدةً، وبأكمله، الرمز السردي الذي سنحتاج إليه. وبهذه الطريقة يكون للمستوى السردي دورٌ ثنائي: مجاور لوضع المسرود (وأحياناً متضمِّن له)، إنه يفتح على العالم الذي ينهزم فيه المسرود (يُستَهلَك)؛ ولكن في الوقت نفسه، إذ يتوّج المستويات السابقة، فإنه يغلق المسرود، ويكوّنه نهائياً على أنه كلامٌ للغةٍ تتوقّع وتحمل متالغتها الخاصة métalangage.

---

(٢) *Principes de Noologie,* Mouton, 1964, p. 36

(٣) يذكّر ل. سيباغ L. Sebag أن الحكاية يمكن أن تُقال في أية لحظة وفي أي مكان، وليس المسرود الأسطوري.

٥- منظومة المسرود:

يمكن أن تُعرَّف اللغة الحقيقية بتسابق طريقتين أساسيتين: التمفصل أو التقطيع الذي ينتج وحدات (وهذا هو *الشكل* بحسب بنفينيست)، والإدماج الذي يجمع هذه الوحدات في وحدات صف أعلى (وهذا هو *المعنى*). وهذه العملية المزدوجة موجودة في لغة السرد؛ فهي أيضاً تعرف تمفصلاً وإدماجاً، شكلاً ومعنًى.

١-٥- الالتواء والتوسّع:

شكل المسرود يتّسم بصورة أساسية بقوتين: قوة إبعاد العلامات على مدى القصة، وقوة إدخال توسّعات غير متوقَّعة في هذه الالتواءات. هاتان القوتان تبدوان كأنهما حرّتان؛ ولكن خصيصة المسرود هي بالضبط تضمين هذه «الانزياحات» في لغتها[١].

التواءات العلامات موجودة في اللغة، حيث درس بالي Bally ذلك في اللغتين الفرنسية والألمانية[٢]، هناك اختلال في الترتيب dystaxie عندما لا تعود علامات (رسالةٍ ما) مرصوفة ببساطة، ما إن تضطرب الخطية (المنطقية)، (على سبيل المثال: أن يسبق المحمولُ الفاعلَ). ويُعثَر على شكل واضح من اختلال الترتيب عندما تكون أجزاءُ علامةٍ واحدة مفصولة بعلامات أخرى على مدى سلسلة الرسالة (على سبيل المثال: صيغة النفي ne jamais ، والفعل a pardonné فتصبح الجملة: Elle ne nous jamais pardonné): نظراً لأن العلامة قد انقسمت، فإن مدلولها قد توزّع على عدة دوالٍّ يبتعد كل منها عن الآخر، وإذا ما أُخذ كل منها على حدة فإنه لن يُفهَم. ولقد رأينا ذلك من قبل بمناسبة الحديث عن المستوى الوظيفي، وهذا بالضبط ما يحصل في المسرود: فعلى الرغم من أن وحدات سلسلةٍ ما تشكّل كلاً واحداً على مستوى هذه السلسلة نفسها، يمكنها أن تنفصل بعضها عن

---

(١) فاليري: "الرواية تقترب شكلياً من الحلم؛ ويمكننا أن نعرّف الاثنين بتأمّل هذه الخصيصة: *أن انزياحاتهما كلّها تنتمي إليهما*."

(٢) Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, 4ème éd, 1965.

بعض عن طريق إدخال وحدات آتية من سلاسل أخرى: ولقد قلنا سابقا: إن بنية المستوى الوظيفي *هاربة*(١). وبحسب مصطلح بالي الذي يقابل بين اللغات التركيبية، حيث يهيمن خلل الترتيب (مثل اللغة الألمانية)، واللغات التحليلية، التي تحترم أكثر الخطيةَ المنطقية لوحدة المعنى la monosémie (مثل الفرنسية)، فإن المسرود سيكون لغةً تركيبيةً بقوة قائمة بصورة جوهرية على تركيبٍ وتعليب وتغليفٍ: كل نقطة من المسرود تشعّ في كل الاتجاهات في آنٍ واحد: عندما يطلب جيمس بوند ويسكي بانتظار الطائرة، فإن لهذا الويسكي، كمؤشّر، قيمةً متعددة المعاني polysémique، إنها نوع من العقدة الرمزية التي تجمع عدة مدلولات (حداثة وغنى وبطالة)؛ ولكن طلب الويسكي، بوصفه وحدة وظيفية، يجب أن ينتقل من قريب إلى قريب، عدة مراحل (استهلاك، انتظار، رحيل، إلخ) لكي يجد معناه الأخير: الوحدة «مأخوذة» من المسرود كلّه، ولكن بالمقابل فإن هذا المسرود «لايصمد» إلا بفتل وإشعاع هذه الوحدات.

إن الفتل المعمَّم يعطي لغةَ المسرود سمتَها الخاصة: ظاهرة منطقية صرفة، لأنها قائمة على علاقة، غالباً بعيدة، ولأنها تحشد نوعاً من الثقة في الذاكرة الإدراكية intellective، إنها تستبدل باستمرار المعنى بالنسخة الصرفة والبسيطة من الأحداث المرويّة؛ ففي «الحياة»، من النادر في لقاءٍ ما ألا تعقب عمليةُ الجلوس مباشرةً الدعوةَ إلى اتخاذ المكان؛ وفي المسرود، إن هذه الوحدات المتجاورة من وجهةِ نظرٍ تكيّفية mimétique يمكنها أن تكون منفصلةً بسلسلةٍ طويلة من الإدخالات المنتمية إلى دوائر وظيفية مختلفة تماماً: وهكذا تنشأ سلسلةٌ من *الأزمنة المنطقية* لها قليلٌ من العلاقة مع الزمن الواقعي، نظراً لأن النثر الظاهر لهذه الوحدات يتم دائماً وبقوة بالمنطق الذي يوحّد نوى السلسلة. «التشويق» ليس بكل تأكيد إلا شكلاً مميَّزاً، أو إذا شئنا حادّاً، من الالتواء: من ناحية، بإبقاء السلسلة

---

(١) انظر ليفي – شتراوس: (Anthropologie structurale, p. 234) : "علاقات يمكنها أن تأتي من الباقة نفسها، يمكنها أن تظهر على فوارق متباعدة عندما نقف في وجهة نظر تسلسلية زمنية diachronique." – كما إن غريماس شدّد على تباعد الوظائف: Sémantique structurale.

مفتوحة (بطرق توكيدية التأخير وإعادة الدفع، فهو يقوّي التماسَّ مع القارئ (المستمع)، ويمتلك وظيفيةً تواصلية؛ ومن ناحية أخرى، يقدّم لها تهديد سلسلة غير مكتملة، لاستبدالٍ مفتوح (كما نظن، إذا كان لكل سلسلة قطبان)، أي باضطراب منطقي، وهذا الاضطراب هو المستهلك بقلق وسرور (مادام مُصلَحاً باستمرار)، فالتشويق إذن هو لعب بالبنية مخصَّص، إذا استطعنا القول، لتهديدها وتمجيدها: إنه يبني تشويقاً «thrilling» حقيقياً للقابل للفهم، بتمثيل التسلسل و(ليس السلسلة) في هشاشته، فإنه يؤدّي وظيفة اللغة نفسها: ما يبدو أكثر إثارة للشفقةً pathétique هو في الحقيقة الأكثر فكريةً intellectuel، والتشويق يأسر بالعقل وليس «بالأحشاء[(١)]».

ما يمكنه أن ينفصل يمكنه أن يُملأ. وعندما تتباعد النوى الوظيفية، فإنها تعطي فراغات بينية يمكنها أن تُملَأ إلى مالانهاية؛ ويمكن أن نملأ فواصلها بعدد كبير من الوسائط، ومع ذلك، إن تصنيفاً جديداً تماماً يمكن أن يتدخّل هنا، لأن حرية الوسيط يمكنها أن تُضبَط بحسب مضمون الوظائف (بعض الوظائف معرَّضٌ بصورة أفضل للوسائط من وظائف أخرى: الانتظار، على سبيل المثال[(٢)]، وبحسب جوهر المسرود (للكتابة إمكانيات الفصل – إذن الوسيط – أعلى بكثير من إمكانيات الفيلم): يمكن أن نقطع حركةً مرويةً بصورة أسهل من الحركة نفسها مرئيةً[(٣)]. إن القدرة التوسيطية للمسرود لها تتويجها في قدرتها الحذفية elliptique. فمن ناحية، وظيفة (يتناول وجبة هامة) يمكنها أن تقتصد كل الوسائط المحتملة التي

---

(١) يقول ج.ب فاي J.P.Faye بمناسبة بافوميه Baphomet لكلوسوفسكي Klossovski: "نادراً ما يقوم الخيال (أو المسرود) بإماطة اللثام عما هو دائماً، بالقوة: تجريب "للفكر" على "الحياة" .(Tel Quel, 22, p. 88)

(٢) منطقياً ليس للانتظار إلا نواتان: الأولى انتظار موضوع، والثانية انتظار مرضي أو خائب، ولكن النواة الأولى يمكنها أن تكون موسَّطة توسيطاً واسعاً، وأحياناً إلى مالا نهاية (بانتظار غودو): لعبة من جديد، وهي قصوى هذه المرة مع البنية.

(٣) فاليري: "بروست يقسّم–ويعطينا الإحساس بقدرته على التقسيم إلى ما لانهاية– ما اعتاد الكتّاب الآخرون على تجاوزه."

تخفيها (تفصيل الوجبة)[1]، ومن ناحية أخرى، من الممكن اختزال السلسلة إلى نواها، وتراتبية من السلاسل إلى حدودها العليا، دون تشويه معنى القصة: يمكن أن تُحدّد هوية مسرودٍ حتى إذا قصرنا مقطعها الكلي على فاعليها ووظائفها الرئيسة، مثلما تنتج عن الرفع التدريجي للوحدات الوظيفية[2]. بمعنى آخر، يتقدّم المسرود إلى الملخَّص (ما كان يسمّى سابقاً الموجَز). للوهلة الأولى، الأمر هكذا بالنسبة إلى كل مسرود؛ ولكن لكل مسرود نمط ملخّصه؛ فعلى سبيل المثال، بما أن القصيدة الغنائية ليست إلا استعارةً واسعة لمدلول واحد[3]، وتلخيصها هو إعطاء هذا المدلول، والعملية قوية جداً بحيث أنها تغيّب هوية القصيدة (عندما تُلخَّص القصائد الغنائية تُختَزَل إلى مدلولَي الحب والموت): ومن هنا تأتي القناعة بعد القدرة على تلخيص القصيدة. بعكس ملخّص المسرود (إذا جرى بحسب المعايير البنيوية) فإنه يُبقي على فردية الرسالة. بمعنى آخر، المسرود *قابل للترجمة* traductible دون خسارة كبيرة: ما لا يُترجَم لا يُحدَّد إلا في المستوى الأخير، السردي: على سبيل المثال، إن دوالَّ السردية يمكنها أن تنتقل بصعوبة من الرواية إلى السينما التي لاتعرف المعالجة الشخصية إلا بصورة استثنائية جداً[4]، والطبقة الأخيرة من المستوى السردي، وهي الكتابة، لا يمكنها أن تنتقل من لغة إلى أخرى (أو تنتقل بطريقة سيئة جداً). إن قابلية المسرود للترجمة la traductibilité تنتج عن بنية

---

(١) هنا أيضاً، ثمة تخصيصات بحسب الجوهر: للأدب قدرة حذف لامثيل لها–ليست للسينما.

(٢) هذا الاختزال لا يتناسب بالضرورة مع تقسيم الكتاب إلى فصول، بل يبدو على العكس، أن دور الفصول أصبح أكثر فأكثر ميلاً إلى إنشاء القطوع، أي التشويق (تقنية المسلسلات).

(٣) N. Ruwet, op. cit: "يمكن أن تُفهم القصيدة على أنها نتيجة لسلسلة من التحويلات المطبّقة على جملة: "أنا أحبك"." وهنا يلمّح روفيه بالضبط إلى التحليل البارانويي عن الرئيس شيبربر (خمس تحليلات نفسية).

(٤) مرةً أخرى نقول بعدم وجود أية علاقة بين "الشخص" النحوي" للراوي و"الشخصية" (أو الذاتية) التي يضعها مخرجٌ معين في طريقته في تقديم قصته: إن الكاميرا – أنا (المعرّفة باستمرار بعين شخصية) هي فعل استثنائي في تاريخ السينما.

لغته؛ وبطريق معاكس، قد يكون من الممكن إذن إيجاد هذه البنية بالتمييز بين عناصر المسرود القابلة للترجمة من غير القابلة للترجمة وتصنيفها: إن الوجود (الحالي) لعلوم علامات sémiotiques مختلفة ومتنافسة (الأدب والسينما والمسلسلات والبث الإذاعي) قد تسهّل كثيراً طريقَ التحليل هذا.

المحاكاة والمعنى mimesis et sens:

في لغة المسرود، العملية الثانية الهامة هي الدمج: ما كان منفصلاً في مستوى معيّن (سلسلة، مثلاً) يُضَمّ غالباً إلى مستوى أعلى (سلسلة ذات مستوى تراتبي عالٍ، مدلول كلّي لتفرّق مؤشّرات، فعل صفّ من الشخصيات)؛ ويمكن أن يُشبّه تعقيد المسرود بتعقيد نظمَة organigramme، قادراً على دمج التراجعات إلى الخلف والقفزات إلى الأمام؛ أو بصورة أدقّ، إن هذا الإدماج بأشكالٍ متنوّعة هو الذي يسمح بتعويض هذا التعقيد، العصي على السيطرة ظاهرياً، لوحدات مستوى؛ إنه هو الذي يسمح بتوجيه فهم العناصر المتقطّعة أو المتجاورة أو غير المتجانسة (كما هي مُعطاة من قِبَل التركيب الذي لا يعرف إلا بُعداً واحداً: التعاقب)؛ وإذا ما سمّينا مع غريماس وحدةَ الدلالة وحدةَ الخواص isotopie (على سبيل المثال: تلك التي تسم علامةً وسياقَها) ، فسنقول إن الإدماج عامل وحدةِ خواص: كل مستوى (إدماجي) يعطي وحدةَ خواصه إلى المستوى الأدنى، ويمنع معنى «الاهتزاز» – الأمر الذي لا يتأخّر في الحدوث إذا لم ندرك التباين في المستويات. ومع ذلك، فإن الإدماج السردي لا يتمّ بطريقة منتظمة صرفة، كعمارةٍ جميلة تؤدّي عن طريق تعرّجات متناظرة، ذات عناصر بسيطة، إلى بعض الكتل المعقّدة؛ غالباً جداً يمكن أن يكون للوحدة نفسها تعالقان، الأول على مستوى (وظيفة سلسلة) والثاني على مستوى آخر (مؤشّر يُحيل إلى فاعل)؛ وهكذا يتقدّم المسرود بوصفه سلسلةً من العناصر المباشرة وغير المباشرة، متراكبة بقوة؛ اختلال الترتيب يُوجّه قراءةً «أفقية»، ولكن الإدماج يراكب عليها قراءةً «شاقولية»: ثمة نوع من «التعليب» البنيوي، كلعبةٍ متواصلة من الإمكانيات، تعطي سقوطاتها المتنوّعة المسرودَ «توتّرها tonus» أو طاقتَها: كل وحدة مُدركة في بروزها وفي عمقها، وهكذا «يسير» المسرود: بتسابق هذين السبيلين تتفرّع البنية وتتكاثر وتظهر – وتتمالك:

لا يكف المستوى عن أن يكون منتظماً. من المؤكّد أن هناك حرية في المسرود (كما هناك حرية لكل متكلّم، في مقابل لغته)، ولكن هذه الحرية هي حرفياً *محدودة*: بين الرمز القوي للغة والرمز الضعيف للمسرود، يقوم فراغ، إذا استطعنا القول: الجملة. وإذا ما حاولنا أن ننظر نظرةً شاملة إلى مسرودٍ مكتوب، لرأينا أنه ينطلق من الأكثر ترميزاً (المستوى الفونيمي phonématique أو حتى الميرسمي[١] mérismatique)، ثم يسترخي تدريجياً حتى الجملة، الحد الأقصى للحرية التركيبية، ثم يعود ليتوتّر من جديد، منطلقاً من المجموعات الصغيرة من الجمل (السلاسل الصغيرة)، الحرة جداً أيضاً، حتى الأحداث الكبرى التي تشكّل رمزاً قوياً ومحدوداً: إن إبداعية المسرود (على الأقل بمظهرها الأسطوري «للحياة») تتوضّع هكذا بين رمزين، رمز اللسانيات ورمز عبر اللسانيات la translinguistique. وهكذا يمكن القول بطريقة متناقضة: إن الفن l'art (بالمعنى الرومانسي للكلمة) هو شأن الملفوظات التفصيلية، في حين أن الخيال l'imagination هو امتلاك للرمز. قال بو Poe: «بصورة عامة، نرى أن الإنسان العبقري مليء بالتخيّل وأن الإنسان الخيالي حقاً ليس شيئاً آخر سوى أنه محلّل[٢]...».

إذن يجب التعويل على «واقعية» المسرود. يقول لنا المؤلّف إن بوند عندما تلقّى اتصالاً هاتفياً إلى المكتب الذي يناوب فيه، أخذ يفكّر: «إن الاتصالات مع هونغ – كونغ هي دائماً بهذا السوء وصعب الحصول عليها.» لا «تفكير» بوند ولا النوعية السيئة للاتصالات الهاتفية هي المعلومة الحقيقية؛ ربما كان الاحتمال «كبيراً»، ولكن المعلومة الحقيقية، هي التي تكمن فيما بعد، هي تحديد مكان الاتصال الهاتفي، هونغ – كونغ. وهكذا، في كل مسرود يبقى الخيال ممكن الحدوث[٣]؛ ليست وظيفة المسرود أن «يمثّل»، بل أن يشكّل لنا مشهداً يبقى ملغوزاً

---

(١) الميريسم le mérisme هو علامة مميّزة صغرى يؤدّي تآلفها إلى تشكيل الفونيم. (المترجم).

(٢) الاغتيال المضاعف في شارع مورغ: ترجمة بودلير.

(٣) جيرار جينيت محقّ عندما اختزل المحاكيات إلى قطع الحوار المروية؛ وكذلك فإن الحوار يخفي دائماً وظيفة مفهومة وليست محاكاتية.

جداً بالنسبة إلينا، ولكنه لا يكون من النوع المحاكاتي؛ إن واقعية سلسلةٍ ليست في السلسلة «الطبيعية» من الأحداث التي تكوّنها، بل في المنطق الذي تنتظم بموجبه، وتغامر فيه وتكتفي به؛ ويمكننا القول بطريقة أخرى، إن سلسلةً ما ليست ملاحظةَ الواقع، بل ضرورة تنويع وتجاوز أول شكلٍ يتقدّم للإنسان، ألا وهو التكرار: السلسلة هي بصورة جوهرية كلٌّ لا يتكرّر شيءٌ في داخله؛ وللمنطق هنا قيمة تحريرية – وكل المسرود معه؛ يمكن أن يعيد الناس باستمرار حقنَ كل ما عرفوه، وكل ما عاشوه في المسرود؛ وعلى الأقل يكون ذلك بشكلٍ تغلَّب على التكرار وشكَّل النموذج للصيرورة. المسرود لا يُري، ولا يقلِّد؛ والالتهاب الذي يسيطر علينا عندما نقرأ روايةً ليس التهابَ «رؤية» (في الواقع، إننا لا نرى شيئاً)، إنه التهاب الإحساس، أي مستوى أعلى من العلاقة، التي تمتلك، هي أيضاً، انفعالاتها وآمالَها وتهديداتها وانتصاراتها: «ما يجري» في المسرود ليس، من وجهة النظر المرجعية (الواقعية)، حرفياً: لاشيء[1]، «إن ما يحدث» هو اللغة وحدَها، مغامرة اللغة التي ما ينفكّ قدومُها يُحتفى به. على الرغم من أننا لا نعرف عن أصل المسرود أكثر من أصل اللغة، يمكننا أن نقول عقلانياً إن المسرود معاصرٌ للمونولوج، وإن الإبداع لاحق للحوار، على ما يبدو. على أية حال، دون أن نرمي إلى دفع فرضية أصل الأنواع، يبدو من المعبّر أنه في اللحظة نفسها (نحو سن الثالثة) «يخترع» صغير الإنسان في أنٍ معاً الجملةَ والمسرودَ والأوديب.

---

(١) مالارميه (Crayonné au théatre, Pléiade, p. 296) : "العمل الدرامي يبيّن تعاقب خوارج الحدث دون أن يحتفظ بالواقع في أية لحظة، وأن يحدث في نهاية المطاف: لاشيء."

من يروي الرواية؟(*)

وولفغانغ كايسر

بعد خمس وعشرين سنة من ظهور Grüner Heinrich، شرَعَ غوتفريد كيللر Gottfried Keller في إعادة كتابة روايته؛ واتفق مع الناشر على استرداد النسخ غير المبيعة من الطبعة الأولى واستخدمها لتدفئة غرفته لأنه كان يعدّ ذلك العمل الأول خاطئاً. وقال: «عسى أن تتمكن يدي المجفّفة أن توصلها إلى النهار.» ولكن على الرغم من هذه اللعنة، لم يكن مستعداً ليعطي بركته هكذا للنسخة الجديدة. وبينما هو يتصفّح رسائله في عام ١٨٨١، تاريخ ظهور أوائل المقابلات، رأيناه يشكّ في عمله بصورة مستمرة وبعمق. وهكذا رفض مديحاً، دون تواضع مدّعٍ، وهو يذكر «نقاط الضعف الشكلية والداخلية في إنتاجي»، «نقاط ضعف أشعر أنها كافية». وفي فقرة أخرى، يذكر وجوده – وحتى الدليل على – خطأ أساسي، ويذكر المشكلة التي تقلقه قائلا: «إن المكان الأول الذي تنسبونه لكتابي مستحيل للسبب الممتاز بأن شكل السيرة الذاتية قليل الشعرية جداً، ويستبعد النقاء والموضوعية اللتين تتحكّمان باللغة الشعرية الحقيقية؛ وكون هذا الشكل قد فُرض هو بالتحديد الدليل على وجود عيب أساس».

(*) ظهر هذا المقال في الأصل في W. Kayser, *Die vortragsreise*, Berne, Francke Verlag, 1958, p.85-101؛ وظهرت النسخة الفرنسية في مجلة *Poétique* 4, 1970. وقد نُشرت هنا بإذنٍ من الناشر.

نحن إذن أمام مشكلة شكل. ونحن نعلم أن النسخة الأولى بدأت كمسرود بضمير الغائب، في «موضوعية اللغة الشعرية الحقيقية». وعند الدخول إلى ميونخ، أعطى الراوي لهنري لوفير – وبالتالي لنا نحن أيضاً، قرّاءَه، – فرصةَ قراءة القصة، مرويةً من قِبَله، في أثناء شبابه. من الطبيعي أن تلك القصة كانت بحاجة للكتابة، وكانت تشغل مجلّدين ونصف (من مجموع أربعة)، قبل أن يستعيد الرواي الكلام. إن ثنائية الراوي هذه، وإذن ثنائية المنظور– منظور واسع، من ناحية، مفترضاً رؤية شاملة، كلية المعرفة والموضوعية؛ ومنظور ضيق في النسخة الثانية، ذاتي باستمرار، ومحدود بتجارب شخصٍ وذكرياته – كان كيللر يجد في ذلك عيبَ وحدة. وقد عالجه في النسخة الثانية واضعاً المسرود كلَّه بضمير المتكلّم. ولكنه بـدأ يشكّ باختياره، وأخذ يتساءل ما إذا كان قد تخلّى أيضاً عـن «السيادة المباشرة» للشاعر وبالتالي عـن الشعر الحقيقي، وهو يتخلّى عن سيادة السرد كما كان يتطلّب ذلك السرد بضمير المتكلّم.» (Reichsunmittelbarket). في تلك اللحظة كان كيلر ينتظر من المعارف والهواة ونقّاد الأدب إيضاحات مبدئية. وبالفعل، عبّروا عن رأيهم ونقدوا الطبعتين، ولكنهم لم يكونوا يعرفون إلا طريقتين: الطريقة السيرية، التي توصل العمل الأدبي إلى تجارب المؤلّف الشخصية وآرائه، والطريقة الفيلولوجية، التي تتأكد من وجود تغيّرات المضمون الأدبي وتحكم عليها. لم تسمح لهم هذه الطريقة ولا تلك بأن يتلمّسوا المشكلات التي كان كيلر يراها حاسمة.

تفجّر غضبُه بصورةٍ خاصة في رسالة أرسلها إلى ستروم في ١١ نيسان ١٨٨١، وقُرئ فيها أنّ براهم، تلميذ شيرر[١] « قد استخدم الطريقة الفيلولوجية وفضلاً عن ذلك قام بعكس المعنى...تاركاً المسألةَ الرئيسة جانباً، مسألةَ الشكل: هل هي سيرة ذاتية أم لا؟» وبعد ذلك طرح كيلر المشكلة بضخامتها كلّها: في الواقع، إن هذه المسألة تعني أيضاً جميع الأشكال الملحمية الأخرى غير النظامية (stilgerecht): المسرود التراسلي épistolaire والمذكّرات الحميمة والمزيج بينهما، والتي فيها لا يكون الشاعر ولا الراوي

(١) مؤرّخ أدبي.

الموضوعيان هما من يتكلّمان بل مجموع (kram) الشخصيات، وهذا من خلال دواةٍ وريشة. هذه هي النقطة التي يجب على النقد أن يتدخّل فيها... وهذا التحليل ليس عملَ إقامة نصوص، بل هو مسألة علم جمالٍ بحت».

يرى كيلر أن نقد العارفين قد أخفق كلّياً. ولم يكن الوحيد الذي رفض مسارات النقد الأدبي التي كانت آنذاك في طور التشكّل كعلْمٍ، بوصفها غير ملائمة. قبل ذلك بعام، بدقة اليوم تقريباً، ١٤ نيسان ١٨٨٠، كتب فونتان Fontane هذه الأسطر التي نشعر أنه ينكأ فيها جرحَ تجربةٍ شخصية: «إن حكم مدني موهوب بالنعومة له ثمنه دائماً، في حين أن حُكمَ محترفٍ في علم الجمال ليس له على العموم أية قيمة. إنهما يمرّان دائماً من جانب الهدف، ويجهلان ما يهمّ بصورة حقيقية. وفي الأدب...الأمر كذلك بالضبط. كلما تعلّق الأمر بتنظيم عملٍ يحكي الفلاسفة تفاهات، ينقصهم بصورةٍ كلّية عضوٌ لكي يشعروا بالجوهري».

لسنا ننوي أن نبرهن، مع التأخير التقليدي في مهنتنا، الصفة الشعرية لـــ *غرونر هاينريش*. السؤال مسموع منذ زمنٍ طويل. فقد كتب توماس مان Thomas Mann في مكانٍ ما أن «*القرابات الاختيارية*» les affinités électives لغوته Goethe و«*غرونر هاينريش*» لكيللر و«*إيفي بريست*» لفونتان هي الروايات الألمانية الثلاث في القرن التاسع عشر التي كانت تنتمي إلى الأدب العالمي، مسجّلاً بذلك تقديراً مقبولاً من الجميع. لن نقتصر على مشكلة كيللر، ومعرفة ما إذا كان المسرود بضمير المتكلّم، بمنظوره الضيق والذاتي، هو في العمق، شكل مُعادٍ للشعر antipoétique. سيأتينا الجواب جاهزاً، بطريقة ثانوية نوعاً ما، إذا ما وسّعنا أفقنا بطرح مسألة الراوي في الرواية.

نأمل أن نُسهم بذلك بمعرفةٍ أفضل بهذا الشكل الذي بقي غير مُحلَّلٍ بصورةٍ كافية، والذي هو الرواية، وبذلك نجد أنفسنا في راهنيةٍ أكيدة. لأنه، بالنسبة إلى قارئ روايةٍ في القرن العشرين، هناك شيء يقفز إلى العين: الطبيعة الغريبة للراوي وللجنس الروائي.

منذ خمس وعشرين سنة[١]، كتب أحد مؤرّخي الرواية الإنكليزية الملاحظة التالية: «إذا ما استعرضنا بسرعة الروايات الإنكليزية منذ فيلدينغ Fielding وحتى أيامنا هذه، فإننا نفاجأ باختفاء المؤلّف.» كل شيء يحدث وكأن سلّم القيم قد انقلب، وكما لو أن الروائيين الحديثين – وأكثر من واحد منهم قد عبّر بالفعل عن رأيه – كان يعدّ الراوي الموضوعي تقليداً مُتجاوَزاً، وخاطئاً ولاشعرياً، وبالعكس، فإن تغيير المنظور، المسرود بضمير المتكلّم أو من وجهة نظرٍ ذاتية، هو الحل الصحيح والشعري. نعرف الآن أن هذا الانقلاب قد بدأ في القرن التاسع عشر، عندما عمد هنري جيمس إلى تنويع وجهات النظر؛ وأضاف مؤرّخو الرواية الألمانية أن الرومانسيين، وبصورة خاصة برنتانو Brentano كانوا قد جرّبوا سابقاً عدةَ مرات تأثيرات تغيير وجهة النظر. إن وحدة المنظور الجليل olympien الذي كان هدفاً لجزء من الروايات فقط، حتى في الماضي، صار مهجوراً تماماً تقريباً في أيامنا هذه. يا له من سردٍ عند جويس Joyce، أو عند بروست Proust، أو عند كنوت هامسون Knut Hamsun! ويا له من ارتياح عند توماس مان لكي يُخرج (Vorschicken) عدة رواةٍ خاصّين: سيرينوس زايتبلوم في *الدكتور فاوستوس* وكاهن أليماني في «*المختار*» (Der Erwahalte)، أو العجوز كرول وهو يروي مغامرات شبابه. وأي نوعٍ من السرد في «*الطاعون* la peste» أو «*السقوط* la chute» لكامو Camus. بلى، في الجزء الأول من «*ستيلر*» لماكس فريش Max Frisch، البطل نفسه هو الذي يتكلّم (وفي الجزء الثاني، أحد أصدقائه)، إنه يفرّ منا كل فصلٍ من فصلين: فيحكي عندئذ قصص شخصيات أخرى، ولكنه لا يروي بمنظور من يستمع ولا بمنظور من يتكلّم، بل يتحوّل إلى مراقبٍ مُغْفَل يصعب القبض عليه.

منذ بعض الوقت، مع التأخير التقليدي للمهنة، اهتمّ النقد الأدبي عن كثب بهذه الظاهرة. بل إن جِدة حقل الدراسة هذا جلبت لبعضهم فرحاً غامراً بحيث

(١) النص الأصلي يعود إلى عام ١٩٥٥، فكل الإشارات الزمنية يجب أن تُفهم انطلاقاً من ذلك التاريخ.

أنهم جرّبوا منذ عهدٍ قريب أن يشكّلوا تصنيفاً للرواية انطلاقاً من مختلف أنماط السرد، الأمر الذي أعطى، كما في كل تصنيف يحترم نفسَه، ثلاثة أنماطٍ رئيسة[1].

إن هذه محاولات قريبة، أسهمت على الأقل بتوسيع مفهومنا حول الشكل الروائي. ويتردّد بعض النقّاد في تعليق أهميةٍ كهذه على ما هو مسألةُ شكلٍ ظاهرياً. ولكن ليست المسألة مسألة شكل فقط. فمنذ نحو أربعين سنة، فسّرت فيرجينيا وولف Virginia Wolf سبب اختفاء الراوي الموضوعي، الجليل، ذاكرةً الظلامَ الدامسَ للحياة التي لا تسمح، كما تقول، بالمراقبة الهادئة والكاملة، ولا بكلّية المعرفة؛ فإن مهمة الروائي إذن هي أن يعيد إنتاج الحياة في ما تحمله حقيقيةً من أمورٍ غير قابلة للمعرفة، ومجزّأة.

وبالالتفات إلى السرد والسارد (الراوي)، نصل إلى مشكلات ما تزال معاصرة، سبق أن قلنا إنها توسّع مفهومنا للشكل الروائي، وقبل تطويرها أكثر، نحبّ أن نلقي نظرة جديدة إلى الخلف: تُرى كيف تمّت، حتى الآن، محاولةُ تعريف الشكل الروائي وتأويله؟

تعود الشعريةُ الأولى للرواية إلى الأب هويت Huet الذي كتب في عام ١٦٧٠: «الروايات هي تواريخ مزيّفة للمغامرات الغرامية.» وَبعده، وفي الخط نفسه – أي انطلاقاً من الموضوعة le Thème – لدينا محاولات عديدة لتعريف الرواية: رواية حب، رواية عائلية، اجتماعية، فنية، قصة رحلة، روايةٌ إقليمية، رواية تاريخية؛ كل هذه الروايات عادية بالنسبة إلينا وضرورية تقريباً؛ ومع ذلك فهي لاتقبض إلا على الثانوي، دون أن تشكّل تصنيفاً حقيقياً – حتى لو كان ذلك لأن مراكزها لا تتنابذ بصورةٍ متبادلة. لماذا لا تصبح روايةٌ فنية عملياً روايةً تاريخية أو إقليمية، تحوي بالإضافة إلى ذلك، ومن حسن الحظ، قصة حب؟ إذن يجب التخلّي عن استخلاص شيءٍ آخر من الموضوعة غير التصنيف الخارجي. على أنه يبقى من المسموح التفكير بأن الرواية تمتلك، في مجموعها، مادةً مطابقة

---

(١) انظر F. Stanzel, Typische Erzahlsituationen im roman, Vienne, 1955؛ وانظر أيضاً: Norman Friedman. "Point of view in fiction, pub. Of the modern language "Point of View in Fiction" ، Association, décembre 1953.

لطبيعتها، تميّزها عن الملحمة، مثلاً. وهذه الموضوعاتية تحوي كلّ ما يحمل طبيعةً فرديةً أو شخصية عند الإنسان؛ الإنسان منظوراً إليه من مظهر الفرد: تلك هي المادة الخاصة للرواية.

لن نناقض هنا الآراء التي تقيم علاقات كبيرة بين هذا الشكل الفني وروح الثقافات المختلفة. إذ نقرأ أحياناً أن أوجَ الرواية هو مؤشّر عصر انحطاط وأفول، أو أيضاً أن الرواية لم يعد لها الآن حقّ في الوجود. يؤكّد إريش كالرErich Kahler أن «الجنس الملحمي مضطرّ إلى مغادرة هذه القصة الخيالية والفردية التي هي «الرواية» ويعلّل نبوءته قائلاً: «منذ ظهور تصنيعٍ وتتقينٍ la technicisation كبيرين للعالم، فإن الظاهرة الحاسمة في العالم لم تعد الحدث الفردي، بل الحدث التقني الجماعي. وما يحدث بين الأفراد البشر أصبح أمراً خاصّاً صرفاً، أي أنه لم يعد قادراً على أن يمثّل، ولا أن يرمز في الفن إلى الحدث الجوهري في الزمن(١).» دون أن نناقش هذا الطرح، الأمر الذي يدفعنا إلى إقامة تشخيص لعصرنا، لنُخرج ببساطة الكراهية التي تبدو فيه ضد الصفة التخييلية أو الخيالية للرواية. هذه الجمالية التي تصوّرَتْها على وجه الاحتمال فيرجينيا وولف، تنطلق من المبدأ التالي: على الروائي ألا يبتعد عن الحياة، بل أن ينسخها بإخلاص؛ وعند هذه النقطة، ما إن نتعرّف إلى الراوي الروائي بصورة أفضل، فسيكون لديه ما يقوله.

لنَبْقَ عند موقفنا الاسترجاعي ولنستمتع بأننا كسبنا في تحليل الموضوعاتية الخاصة بالرواية، فإن تفسير صعودها المفاجئ في القرن الثامن عشر، إلى صف الجنس المسيطر، لأن ذلك العصر، الذي اكتشف اكتشافاً تاماً القدرة التي للرواية على تمثيل الحياة الفردية، وتكتشف أيضاً في الحياة الفردية الأمر الإلهي l'ordre providentiel في الكائن. إن نجاح «فيرتر» يرتكز على ما يبدو على طبيعة الشكل الروائي، طبيعة قادرة على أن تُعَرَّف انطلاقاً من مضمون هذا الشكل الذي يظهر فيه بالشكل الأكثر إبهاراً. إن قارئ الرسائل يشارك بطريقة مباشرة بحياة فيرتر الداخلية.

---

(١) Die neue rundschaum 1953.

فقط، من المفيد دائماً إعادة قراءة الروايات الأكثر شهرةً. إن ما نجده في بداية *فيرتر* ليس الشخصية، بل نجد شخصاً ثالثاً يقول لنا: « لقد جمعتُ بعناية كبرى كلَّ ما تمكّنت من العثور عليه من قصة فيرتر المسكين...».

إذن يتوضّع أحدهم بين الشخصية وبينن نحن، شخص ثالث جَمَع الرسائل وملاحظات مذكّرات فيرتر الحميمة واقترحها علينا لأنه يعتقد أنها تشكّل كلاً وقصةً، ما يضع رسائل فيرتر منذ السطر الأول في منظور محدَّدٍ جيداً، وما يعني أيضاً أن الرواية لا تتّصف بمادتها فقط، بل وبتلك الصفة الجوهرية ألا وهي أنها تملك شكلاً (gestalt)، أي بدايةً ووسطاً ونهاية. ليس لدينا الحق هنا في أن نتساءل إلى أي شكل تُحيل كلمة «قصة» التي تظهر غالباً في عنوان روايات القرن الثامن عشر، ولا ما إذا كانت ما تزال تدلّ على الشكل نفسه. وهكذا كتب فايلاند Wieland «*قصة آغاتون*» ثم «*قصة الأبديريتان*»، ونحن نعرف سابقاً أن «*دون سيلفيو*» «قصة». لننتقل إلى إنكلترا، وسنجد الكلمة نفسها: «*قصة مغامرات جوزيف أندروز*» لفيلدينغ، أو أيضاً: «*توم جونز*»، *قصة فاوندلينغ*. إذا كانت الرواية قد عُدّت لزمن طويل على أنها الفن «عديم الشكل informe»، فمنذ بعض الوقت، عمد بعض الباحثين الإنكليز والألمان على تبيان أسرار الشكل الروائي، دون أن نذكر كل المحاولات لإنشاء تصنيف للرواية على هذا الأساس. رواية تأهيل، ورواية شخصيات ورواية فعل أو أحداث، ورواية مكانية، عناوين كثيرة ترمي إلى القبض على البنى، أو على الأقل، على المستويات البنيوية النموذجية.

إن الشخص الذي يخاطبنا في مقدمة فيرتر رأى تماماً صفة القصة في مجموعته، ولكنه يدلّنا أيضاً على عنصر آخر من الشكل الروائي، ويُظهره أمام أعيننا، وهو القارئ. وفي هذا التأكيد ما يفاجئنا. أليس قارئ الرواية في الواقع هو نحن أنفسنا، بهويتنا الموثّقة في الأحوال المدنية؟ فكيف نستطيع إذن، وكيف لكل هؤلاء القرّاء، وكلّهم مختلفون، أن يكونوا عناصر في الفن الروائي؟ فلنتابع شاهدَ مقدمة فيرتر: «لقد جمعته بعناية فائقة، وأنا أقدّمه لكم وأنا أعلم أنكم ستكونون ممتنّين لي على ذلك. لا تستطيعون أن تكبحوا إعجابكم ولا عطفكم على عقله

وطبعه، ولا دموعكم على مصيره. وأنتِ أيتها النفس الطيبة، التي تشعر بأهوائه نفسها، جدي عزاءً في مصائبه، ودَعي هذا الكتاب يكن صديقك...» هذه الكلمات تخاطب القارئ. ولكن من هو هذا القارئ؟ رأينا سابقاً أن ليس المقصود نحن بوصفنا أفراداً مختلفين ومزوّدين ببطاقات من الأحوال المدنية. وبوصفنا هكذا، نحن نعلم في الواقع، أن فيرتر وتوم جونز ودون كيخوتة لم يوجدوا حقاً ولكنهم خيالات أبدعها المؤلّفون. وعلى القارئ أن يمحو هذا الاستثناء. فبالنسبة إليه، لفيرتر روح وطبعٌ ومصير، وحياة وإذن وفاة. القارئ هو مخلوق خيالي، دور يمكننا أن ندخل فيه لكي ننظر إلى أنفسنا. بالتأكيد إن بداية هذا التحوّل تبقى لاشعورية بالنسبة إلينا: إنها تبدأ عندما نقرأ في العنوان الفرعي لكتاب كلمةَ «رواية»؛ أو ربما عندما يبدأ سحر الغلاف: فالروايات ليس لها شكل الكتب العلمية والدعايات ولا مظهرها العام.

إن مقدمة فيرتر تحدّد بوضوح الموقف الذي يجب أن يتّخذه القارئ. إنه يتوجّه إلى روح، بل إلى روحٍ فردية. وهذه ظاهرة هامة من وجهة نظر علم الاجتماع الأدبي. في العصور الوسطى، وحتى في القرن السادس عشر، كانت الروايات تطلب أن تُقرأَ على جمهور متجانس، كما تشهد بذلك مقدّماتها. أما فيرتر، «الرواية الجديدة» في القرن الثامن عشر، فإنها تتطلّب قارئاً فردياً. وكذلك فإن قارئ فيرتر ليس أية روحٍ فردية. يجب أن تشعر هذه الروح بهواه نفسه، وأن تقرأ في اتّقاد هذا القلب الحسّاس، وأن تكون (أو توقظ في داخلها) إحدى تلك هذه الأرواح التي يسمّيها غوته في مقطعٍ آخر[1]: «روحاً حسّاسةً» (Fuhlbare seele) و«قلب عزيز» (gewurdigtes Herz). من لا يستطيع أن يقرأ هكذا، فإن الرواية ليست مكتوبة له. أما بالنسبة للقرّاء الحقيقيين، فإن المؤلّف يخاطبهم من جديد مباشرةً ويضمّهم إلى حلقة الأسرة عندما يتسلّم الكلام ليقول: «صديقنا». في كل مرةً يستلم فيها الكلام وسيطٌ يمكننا ويجب علينا أن نتوقّع أنه يوجّه كلامه إلينا، أي

---

(١) "Zwo Wichtige bicher Unerorterte Biblische Fragen", in M. Morris, Der junge Goethe, t. III, p. 129

إلى القارئ المخلوق من قبله والمشارك في العالم الشعري. وهذا ما يحدّد النبرة التي يستعملها. ربما لم يُعِر بعدُ النقدُ في تحليلاته الأسلوبية كثيراً من الاهتمام للعلاقة التي يقيمها الراوي مع القارئ، ولا إلى الدور المحدّد هكذا للقارئ. لقد أكّد أحد الشعراء، وكان أحد النقّاد الأدبيين الكبار، على هذه الظاهرة منذ بداية القرن. وأعني هوفمانستال Hofmannsthal الذي كتب في دراسته «حول النثر الجميل» (أعمال نثرية، ج٤): «إن التراجع الذي يعرف المؤلّف كيف يقوم به بالنسبة إلى موضوعه، وبالنسبة إلى العالم، وبصورة خاصة بالنسبة إلى القارئ، والتماس الدائم مع المستمع... كل هذه التعبيرات توحي بنوع من الخلوة الحميمة وهي مثل الكناية عن هذا العنصر المضيء للمجموعة الروحية الذي يعطي للتعبير النثري صفته السماوية... كلّها تذكّر في النهاية بالتّماسّ مع مستمع مثالي. ويمكن أن يقال إن هذا المستمع هو ممثّل البشرية، وإذا ما تمكنّا من خلقه بالإضافة إلى الباقي، وإلى إبقاء الشعور بوجوده حاضراً، لربما حقّقنا الإمكانية الأكثر دقةً والأكثر قوةً للقوة الخلّاقة للناثر».

يتحدّث هوفمانستال هنا عن النثر بصورة عامة، ولكننا نرى بسهولة أن فن المسرود، وبالتالي الرواية، يكرّس جهوداً خاصة لبناء دور القارئ، ونقدّر بسهولة أنه حصل بذلك على آثار خاصة. وثمّة مثالٌ يمكنه أن يوضح إمكانيات هذه العلاقة القائمة بين القارئ والوسيط المكلَّف بالسرد في الرواية. تتكلّم بداية «*أفضل العوالم*» لهاكسلي Huxley عن بناء أبيض بارد نحن نجتاز ردهاته بقلق متعاظم لكي نقع على مديره في النهاية. قال الراوي: «كانت له ذقنٌ متطاولة وأسنان قوية، متقدّمة بعض الشيء، يتمكّن تماماً من تغطيتها عندما لا يتكلّم، وكانت شفتاه مليئتين *بمنحناهما المزهر*. عجوز، شاب؟ ثلاثون سنة؟ خمسون؟ خمس وخمسون؟ كان ذلك من الصعب أن يقال. وبالإضافة إلى ذلك، فإن السؤال لم يكن يُطرَح؛ في سنة الاستقرار تلك، سنة ٦٣٢ ب ف، لم يخطر ببال أحد أن يطرحه». ولكن من يأتي هكذا فجأةً ليقطع الوصف ويسأل عن سن المدير؟ إنه الراوي، على ما يبدو. ولكن لماذا؟ لأنه قرأ هذا السؤال على شفاهنا، ولأنه يعرف أننا نتمنّى أن نعرف سن

شخصيةٍ عندما تظهر؛ لأنه يعرف أن هذه المعلومات تشكّل جزءاً من مفهومنا للإنسانية، وتسمح لنا بالتوجّه في العالم. إنه لا يعطينا جواباً نهائياً. ولكن عندما يُبدي أنه يعرفنا، ويعرف طريقة تفكيرنا، فإنه يُظهِر بأنه يأخذها بالحسبان ويكسب ثقتنا. بارد جداً، ولاإنساني جداً، ومُقلِقٌ جداً هو هذا العالم في سنة ٦٣٢ بعد فورد، وسنستمع إليه على الرغم من كل شيء. لأنه سيكون لنا راوٍ ما يزال يعرف ما تعنيه كلماتٌ مثل حرارة وروح وطبيعة بشرية.

لقد أوصلتنا هذه الاعتبارات إلى جوهر موضوعنا حول القارئ، بوصفها مبدأً مكوّناً للأسلوب الروائي. لأن كلاً من القارئ والراوي هو عنصرٌ في العالم الشعري المتعالق معه بلا انفصام. إنهما قبضتا باب واحد. يجب تجنّب ترك الأولى من أجل القبض على الثانية بصورة أفضل ومن أجل التطرّق إلى مسألة الراوي الروائي.

كل الأعمال الفنية للمسرود تحوي راوياً: الملحمة مثل الحكاية، والقصة القصيرة كما النكتة. كل آباء العائلات وأمهاتها يعرفون أن عليهم أن يتحوّلوا عندما يروون قصةً لأبنائهم. فعليهم أن يتخلّوا عن وضعهم العقلاني ككبار ويتحوّلوا إلى كائناتٍ صار العالم الشعري وعجائبه حقيقةً في نظرهم. الراوي يؤمن به حتى لو روى حكايةً مليئةً بالأكاذيب: لن يستطيع الكذب إذا لم يؤمن به. المؤلّف لا يستطيع أن يكذب، بل كل ما يستطيعه هو أن يكتب بطريقةٍ جيدة أو سيئة. والأب والأم في الأسرة اللذان يرويان قصةً يتعرّضان بدورهما للتحوّل نفسه الذي ترتّبَ على المؤلّف القيام به عندما بدأ مسروده. وهذا يعني أن الراوي في فن المسرود ليس هو المؤلّف أبداً، المعروف سابقاً، أو غير المعروف بعد، بل هو دور مخلوق من المؤلّف. بالنسبة إليه، فيرتر ودون كيخوتة ومدام بوفاري موجودة واقعياً، إنه مرتبط بالعالم الشعري. أما في الملحمة أو في الحكاية أو في القصة القصيرة، فإن وضعية الراوي تخضع لقواعد محدّدة جيداً. يبدو أن للرواية الحديثة التي ظهرت في القرن الثامن عشر خصيصةً وهي أنها تتيح عدة احتمالات: الراوي الفلاني بسيط، وذاك هزلي، وآخر يدع نفسَه يتأثّر أو يؤخَذ بالمسرود، وذاك يبدي سخرية

ورابع يبدي برودة ذات نبرة جيدة. إلخ. من بين جميع الخصائص المميِّزة للرواية، ربما كان هذا التنوّع في المسرود هو أهمّها؛ وإذا كنا قد حاولنا أن نشرح فضل الرواية في القرن الثامن عشر بمادتها – الحياة الداخلية للبطل – فعلينا الآن أن نُكمِل هذا الحكم. كانت جاذبية الرواية تكمن في أنها كانت مسرودَ متكلّم فردي وشخصي. يعطي غوته في مكانٍ ما تعريفاً مختصراً ومحدّداً لطبيعة الرواية: :الرواية ملحمةٌ ذاتية، يطلب فيها المؤلّف الإذنَ بأن يعالج العالم على طريقته؛ فيكون السؤال الوحيد إذن هو معرفة ما إذا كان لديه طريقة، والباقي سوف يُعطى من باب الزيادة». فهو يرى أن المسرود الشخصي هو الخصيصة الحقيقية الوحيدة؛ والباقي سيكون زيادة...

وهكذا فقد حصلنا على نتيجة سلبية: الراوي في الرواية ليس هو المؤلّف، ويبدو أننا حصلنا على نتيجة إيجابية: الراوي هو شخصية خيالية تحوّل إليها المؤلّف. ويبدو أن الكلمات نفسها تؤكّد هذه النتيجة. فكلمة «الراوي» تدلّ في الواقع، كما يعلّمنا فقه اللغة، على «فاعل»، فهذا الوزن «فاعل»، والذي نجده أيضاً في «قائد»، و«كاتب» «وطابع»، إلخ، يدلّنا بالطبع على شخصية وظيفتها القيادة والكتابة والطباعة، وهنا «الرواية». والتجربة اليومية تؤكّد هذا: عندما نستمع إلى صديق يعود من رحلة ويأخذ بروايتها لنا، لدينا ظاهرياً نموذج للراوي الروائي. كما يمكننا أن نقرأ في بداية شعرية حديثة مخصَّصة لفن المسرود: «نحن نسمّي مسروداً، في الحياة العادية، التواصلَ المنسجم لأحداث ماضية عندما... على الأقل بطريقة ثانوية، يكون لهذا التواصل تأثيرٌ جمالي... ومن بين هذه «الأشكال الثانوية» (vorformen)، «الأشكال الأولية» (Urformen) للفن، لا يوجد إلا خطوة». (petsch). من ناحيتنا، نحن نؤكّد، بالعكس، بأن هناك ما لا نهاية من الخطوات، أو بالأحرى لا تسمح أية خطوة بالانتقال من مجال إلى آخر، بل تسمح بذلك القفزة فقط. إن المقارنة مع مسرودات الرحلات خاطئة. في الواقع، إن الراوي الذي يظهر بطريقة شخصية جداً في القرن الثامن عشر، يختفي كثيراً فيما بعد. في مدام بوفاري، وبدءاً من الفصل الثاني، لم يعد بوسعنا القبض على الراوي

الشخصي. لنَقُلْ إن راوياً منزوعَ الشخصية dépersonnalisé هو الذي يتكلّم. ولكن هذا لا يعني أبداً أننا اقتصرنا على سماع كلام الشخصيات، وعلى التفكير فقط بأفكارهم، والإحساس فقط بانطباعاتهم. هناك حقاً وسيط يقول لنا ما تفعله إيما بوفاري، وما تفكّر به وما تشعر به – وحتى ما لا تفكّر به وما لا تشعر به. ولكننا لا نستطيع القبض على الشخصية الّراوية؛ ونبدأ بالتساؤل ما إذا كان لا يوجد أكثر مما كنا نفترض في البداية خلف الراوي الشخصي لروايات فايلاند وفيلدينغ.

ومع ذلك، إن تشبيهنا يبدو مطبَّقاً بلا استثناء على رواية ضمير المتكلّم. عندما يروي كلٌّ من سمبليسيموس Simplicimus أو فيليكس كرول Félix Krull حياتهما، عجوزين أو ناضجين، ثمة تشابهٌ واضح جداً مع الأب أو الجد الذي يحكي قصة شبابه لأحفاده. ومع ذلك فإننا نتأكّد من وجود بعض التفاصيل الغريبة. فعندما يتكلّم جدٌّ هكذا، نراه جالساً على مقعده، ونعرفه حاضراً، على الرغم من أن شبابه يعود إلى ماضٍ بعيد. أما عند سمبليسيموس فإننا نشعر تقريباً بالشباب المروي عنه حاضراً، نشعر بنوع من الحاضر الذي هو في طور التشكّل والتطوّر، على الرغم من أن موقف الراوي يبقى في الظل. لدينا شعورٌ بأن من غير اللائق أن نسأل كم عمره حالياً، وما هي مهنته، وكيف حال أفراد أسرته. بل إننا نتمنّى أن يبقى في ظل معيّن لكي يكلّمنا، ولا نُفاجأ بأن نرى أن لديه القدرة على أن يجعلنا نلمس بإصبعنا الأحداث التي يرويها لنا. عندما يشمّ الشاب سمبلكس رائحة فرّوجٍ مشوي، يسيل لعاب الراوي سمبليسيوس تقريباً. وفي اللحظة نفسها، يستطيع أن يقوم ببعض التراجع ليندّد بهروب الزمن، وغرور كل شيء أرضي. ثم يعود سريعاً إلى قلب المسرود ويلاحظ التفاصيل الأكثر دقةً كما لو أنه يراها أمام عينيه. مهما كانت منيموزين[1] Mnémosyne أم ربّات الفن Muses، سيكون من الغرابة بمكان أن نفسّر عن طريق علم النفس قدرةَ التفعيل actualisation هذه المعطاة للراوي، ونحن نرى فيها تعبير ذاكرةٍ طيبة بصورة خاصة.

صحيحٌ أن فيليكس كرول يقول صراحةً ما يلي، من أجل ضمان الأمانة الحَرفية لمسرود مقابلته مع الأستاذ كوكو: لأن موضوع هذا الحديث كان ذا أهميةٍ

(١) زوجة زوس وربّة الذاكرة عند اليونان. (المترجم)

خاصة بالنسبة إليه فإنه قادر على نقل الكلام المتبادَل «كلمةً كلمة». ولكن أليست هذه طريقةٌ للّعب مع الموقف المناسب للسرد الواقعي؟ فهل نستطيع، على سبيل المثال، أن نضع صحة الحوارات الأخرى موضع تساؤل، أو كلمةً واحدة من الكلمات الدقيقة جداً من مشهد كبير الأطباء، لكي نرى فيها إعادة البناء التقريبي لماضٍ عمره عشرات السنين؟ في الواقع، إن كل كلمة تتطلّب أن تُقرأ على أنها التقرير الأمين لما قيل. الراوي لا يروي بفضل ذاكرةٍ قوية، بل هو يرى الماضي كحاضرٍ بفضل ملَكة أكثر من إنسانية.

نحن لا نجهلُ أن توماس مان قد نسج علاقات وثيقة بين كرول بوصفه راوياً وكرول بوصفه موضوعَ مسرود - إنها نوعية هذه اللوحة ورسمها، المرصوصة نوعاً ما، والمشدودة نوعاً ما، هي التي تخلق الاختلافات الأسلوبية بين مختلف الروايات بضمير المتكلّم - ولكن، حتى حول هذا النقطة، نحن لا نفكّر بمصطلحات تطوّر شخصي ضيق، ونحن لا نخلط في الوحدة نفسها الشخصية الشابة والعجوز فيليكس كرول. ففي بداية المسرود، عندما نشعر أنه يتناول من جديد عبارات وصوراً غوتيّة[1]، ويسخر لنقل من نبرة Dichtung und Wahrheit، فإننا ننتقل إلى ناحية المعنى مفترضين أن كرول قرأ غوته يوماً وسيتكلّم عنه.

وماذا نقول عن هذه الرواية العظيمة من القرن التاسع عشر، *موبي ديك*، لملفيل Melville التي لم يُعترف بمكانتها في الأدب العالمي إلا منذ بضع عشرات من السنين؟ الجملة الأولى تقول: «نادوني اسْماعيل!» فيقبض علينا شكٌّ غريب. إذن ألن يكون الراوي هو اسماعيل الذي يروي لنا قصة حياته؟ الشكُّ ينتاب القارئَ الحصيف، وما ينفكّ هذا الشك يتعاظم. إن بطل القصة اسماعيل هو في الواقع بحّارٌ بسيط، رجلٌ بدائي. أما الراوي فهو رجلٌ مثقّفٌ تماماً، ضليعٌ في العلوم الدقيقة وفي التاريخ؛ لقد قرأ رابليه Rabelais ولوك Locke وكانط، ويستطيع أن يستذكر مقاطع كاملة من مقابلة غوته مع إيكرمان Eckermann. ثم إنه يروي أحداثاً أكثر بكثير مما عاشه. وحتى دون أن ينتظر الكارثة النهائية، نراه يروي سابقاً أحاديث سرّية لم يتمكّن قطّ من معرفة شيءٍ عنها. وبعد ذلك، يندمج من

---

(١) نسبة إلى غوته. (المترجم)

جديد في طاقم بحّارة السفينة، ولا يعرف عنها أكثر مما يعرفه الآخرون آنذاك، كما لو أنه لم يعد ذاك الذي يرى في الماضي. ثم عاد إلى رواية مونولوجات داخلية وأفكار القبطان التي لم يبُح بها هذا لأحد. سيكون مخطئاً جداً في أن يرى في تغيير المنظور هذا خطأً تقنياً، وأن يشرحه (كما حاول بعضُهم أن يفعلوا) عبر تعاقب عدة خطط وعدة مراحل. بهذا الشكل طبع ملفيل روايته، وكان محقّاً تماماً في ذلك. ففي هذه الرواية، كما في كل رواية أخرى، إن الراوي بضمير المتكلّم ليس أبداً امتداداً خطياً للشخصية المروي عنها. بل إنه أكثر من ذلك؛ إن شخصيته، شخصية البطل الهرِم ليست إلا قناعاً حسّاساً يخبّئ واقعاً آخر.

من الآن فصاعداً نستطيع أن نخفّف من شكوك غوتفريد كيللر. فلا الرواية بضمير المتكلّم ولا رواية – المذكّرات أو رواية الترسّل ليست أشكالاً أقل شعرية من أشكالٍ أخرى. في الواقع، إن الراوي ليس منغلقاً ضمن منظور ضيق لشخصية محدّدة. إنه لم يغادر la Reichsunmittelbarkeit، سيادة الشاعر المباشرة. إن التحول ليس إلا لعبةً، ونحن إذ نتعاطاها بولع، فإننا نجد فيها دائماً علامة صفتها المؤقّتة عندما نتوضّع في مكان أعلى. سيكون من السهل أن نبيّن اختلافَ الطبيعة، الاختلاف غير القابل للاختزال بصورة حقيقية، والذي يفصل بين طبيعتَي غرونر هاينرش الراوي والبطل الذي يروي عنه. فالأول هاوٍ أبدي يظن نفسه قادراً على كل شيء، وهو غير قادر على شيء لأنه لا يجد مكانه في خطوط قوة الأنساق المختلفة؛ أما الآخر فهو كائن يعرف ويرى وينظّم، إنه كائن، حتى لو كان ذلك من خلال الوصف، يكشف لنا المنظومة الدائمة للعالم، هذا العالم الذي هو عالمه، والذي يرويه لنا، والذي لا يدرك منه بطله إلا انعكاساً سطحياً.

لم يحمل لنا سؤالُ الراوي جواباً أكيداً بل حمل بعض الشك. فالراوي كما يظهر، ظهرَ كقناع. ولكن من يضع هذا القناع؟ إنه بكل تأكيد هذا المتغيّر Protée الذي ظهرت قدرته على التحوّل في قصة الرواية. لقد اختفت الحدود بين المسرود بضمير المتكلّم والمسرود بضمير الغائب. إذن يمكننا أن نأمل بالحصول على جواب نهائي عندما نقفز قفزةً جديدة ونطلب حسابات من راوي الروايات بضمير الغائب.

رأينا أن رواية القرن الثامن عشر تحدّد للراوي دوراً محدّداً ومتنوّعاً. ولكن هنا أيضاً، هو ليس منا ولا يُقاس بمقياسنا. إن السهولة المدهشة التي يتمتّع بها الرواي بضمير المتكلّم للتحرّك بين وجهة نظره – غير المحدّدة – كراوٍ والعالم الذي يروي عنه، كما لو أن لديه حق التصرّف في الأمرين[١]، تصفُ أيضاً الراوي بضمير الغائب ومن الأمور العاديّة أن يهجر كلَّ تراجعٍ زمني ويبدأ الكلام مستخدما ما يُسمّى «الحاضر التاريخي»، أي أن يتوضّع في حاضر الحدث. إن الوظيفة التي يشغلها الحاضر التاريخي والتي تؤكّد على ظاهرة التفعيل الزمني تبيّن أن أزمنة الماضي، المستخدمة على أية حال، تحافظ على وظيفتها الماضوية. إننا نرى فيها حجة قوية ضد الفرضية حديثة العهد[٢] القائلة بأن الماضي ليس له قيمة زمنية ولكنه مشكِّل للخيال فقط؛ أي أننا موجودون فقط في مجال الخيال. إننا نتفهّم تماماً أحد أسباب هذه الفرضية: إن قوة التفعيل الزمني غير العادية التي يتمتّع بها الراوي – ملكة كنا قد أعلنّا سابقاً، وصراحةً، أن ليس بالإمكان تفسيرها عن طريق علم النفس، أي عن طريق ذاكرة جيدة. ولكن قوة التفعيل الزمني هذه هي ظاهرة تتجاوز بكثير حدودَ الزمن الفعلي وتُبقي للماضي البسيط قيمته الزمنية. إن الاستباقات (Vorausdeutungen)، وعملية التأكيد في بداية الرواية على صفتها «كقصة»، فإن هذه الملامح كلّها تدلّ على أن للراوي، لكي يروي، تقدّماً هاماً على ما يرويه، مهما كانت السهولة التي لديه لكي يكون حاضراً بصورة مطلقة. بل إنه يستطيع – وليس لأي متكلّم في الواقع هذه الإمكانية – أن يكون في زمن واحد

---

(١) يُخبرني بر. سنيل Br. Snell بطريقة محبّبة عن ذكر ربّات الفن في النشيد الثاني من الإلياذة، في بداية تعداد السفن: "قلن لي الآن، يا ربّات الفن، يا من مسكنكنّ فوق الأولمب (الحاضرات في كل مكان، لأنكنّ ربّات، وتعرفن كل شيء، ونحن لا نعرف شيئاً، إلا عن طريق السمع)؛ قلن لنا إذن، مَن من الداناين، الأدلاء والرؤساء." ذاكراً كلية المعرفة وكلية العلم التي للراوي الواقعي، الراوي الظاهري يسلّط النور على وضع الراوي الروائي وعلى قدرته، مهما كانت الهيئة التي يتّخذها.

(٢) Kate Hamburger, Die logik der Dichtung, Stutgart, 1957

في مكانين مختلفين، وأن يعيش زمنين مختلفين. تولي بعض النقاشات الحديثة حول فن المسرود دوراً هاماً نوعاً من الجمل سنأخذ عنها مثالاً هو الأقصر، جملة: غداً انطلق القطار... إنها جملة فظيعة. ولا نعود نخرج من الدهشة الأولى. بلا شك نستطيع أن نقول في الحياة اليومية: «كان يريد أن يستقلّ القطار غداً.» في هذه الجملة، زمن من الماضي يتجاور أيضاً مع ظرف يدلّ على المستقبل. ولكن ليس لدينا إلا منظومة زمنية واحدة. المتكلّم يتكلّم في الحاضر، فهو موجود في الدرجة صفر من المنظومة. بالنسبة إلى هذه النقطة، القطار ينطلق غداً، و دائماً بالنسبة إلى النقطة نفسها، مشروع الانطلاق ينتمي إلى الماضي - الذي يعرفه المتكلّم، لسبب أو لآخر. إن ماضي الفعل ومستقبل الظرف يدلّان على شيئين مختلفين. وفي مثالنا لدينا، بالمقابل، هذه الوحشية التي تجعل الحدثَ الواحدَ نفسه - انطلاق القطار - مقدَّماً في اللحظة نفسها، وفي الجملة نفسها، وفي كلمتين متجاورتين، مرةً أولى على أنه مستقبلي، ومرةً ثانية على أنه ماضٍ: غداً، انطلق القطار... من يتكلّم يعيش في منظومتين زمنيتين: في منظومة الشخصيات - وهنا، يكون انطلاق القطار مستقبلي - ولكن في الوقت نفسه، يعيش في تقديم كبير، في حاضره بوصفه راوياً، ومن وجهة النظر هذه، كل شيء ينتمي إلى الماضي(١).

---

(١) يمكن الاعتراض بأننا نستشهد بمثالٍ مقطوعٍ من سياقه، ولا يعطي شيئاً حول معنى شكل الفعل. سوف أقدّم مثالاً أكثر تفصيلاً أخذناه من Zwischen Himmal und Erde (بين السماء والأرض) لــ أو. لودفيغ O.Ludwig: في الفصل الأول، العجوز أبولونيوس نيتيرايمر موصوف ضمن منظور الحاضر، وفي بداية الفصل الثاني، يعود الراوي ثلاثين سنةً إلى الوراء ليصف الشاب أبولونيوس مُتَذكّراً من أبيه ليُصلح برج الجرس. وبالعودة هكذا إلى مسقط رأسه، ومن الارتفاع الذي يؤدي الكنيسة سان جورج إلى المدينة: "منذ الغد، ربما كان يبدأ عمله. وهناك خط عمودي كان يظهر فوق الفتحة الكبيرة التي كان يرى منها الأجراس تتأرجح: باب الخروج".

يمكن أن نرى في الماضي الناقص في الجملة الأولى زمناً "مائلاً" قيمته الماضوية ستكون محدودةً إذن، ولكن ليس هذا الأمر نفسه بالنسبة إلى "كان يرى" الموجودة في الجملة الثانية. في هذه الجملة منظوران يختلطان: حاضر الشخصية (انظر ظرف الإشارة: هناك، التابع لــ "غداً" في الجملة الأولى)، وماضٍ يراه الراوي من مسافة ٣١ سنة.

«إن الحياة اليومية لا تسمح بفهم هذا كلّه. ليس هناك من انتقال من هذه الحياة إلى مجال الفن مع قوانينه الخاصة، بل هناك قفزة فقط. يجب العدول نهائياً عن قياس الراوي الروائي بصورة الجد الجالس على مقعده، فلنذكّر بالأحرى بخصيصة للراوي، منسيةٍ تقريباً: وهي أن يكون أو بوسعه أن يكون: كلّي المعرفة. لا أحد منا لا يستطيع أن يرى في قلب الآخر. إن أفكار الآخر ومشاعره، لا نعرفها إلا عن طريق كلامه وحركاته وأفعاله؛ إننا لا نعرف عنه إذن إلا معرفة متذبذبة وغير مباشرة. الراوي يتمتّع بقدرات خاصة بالله أو بالآلهة. وعلى هذه النقطة، ينهار كلُّ تشبيه مع مواقف أرضية. مهما كان القارئ هاوياً لعلم النفس فسوف يعترف بأن إشارةً روائية مثل: «كان مرعوباً من الداخل، ولكنه لم يُبدِ شيئاً، لا في اللحظة ذاتها، ولا فيما بعد.» تُقرأ ويجب أن تُقرأ كمعلومة حقيقية وليس كفرضية أتت بعد حكم عقلي. ولكن عندما يتبدّى الراوي بوضوح كشخصية، كواحد منا، فإن القارئ يمنحه، كأمر طبيعي، ودون أن يفكّر به، عملية امتلاك معرفته من طرق مختلفة عن طرقنا نحن، والإبقاء عليها.

في القرنين التاسع عشر والعشرين، شاع التخلّي عن الوجه الحسّاس للراوي، وبالطريقة نفسها، تمّ الحد من كليةِ معرفةِ omniscience هذا الراوي. تلك مسألة أسلوب. أن تجعل منها قصة مبدأ والذهاب إلى حد طرد راوي الرواية – كما طلب بعضُهم في النظرية وحقّقوه في التطبيق – يعود إلى حرمان الرواية من خصيصتها الأكثر جوهريةً، ومنذئذ، لا يمكنها إلا أن تعتاش. لقد تمّت محاولة حذف الراوي من قبل في القرن الثامن عشر: في تاريخ الرواية، كما في أي مكان آخر، ليس هناك من جديد. لو لم تعمّر أيةُ روايةٍ من الروايات على شكل حوار كُتبت في بداية القرن التاسع عشر على شكل حوار، ولو كانت كل هذه المحاولات قد هُجرت بسرعة، لوَجَب على كلّ شعريةٍ للرواية، وليس على تاريخ الأدب فحسب، أن تجد فيها مادة تفكيرها.

ولكن من هو راوي الرواية إذن – سواءٌ أوَضَع قناع الراوي الشخصي أو بقي، بعكس ذلك، ظلاً؟ لقد توصّلنا إلى هدم التشابه بين الراوي الروائي وراوي

الواقع اليومي. بيد أن تشابهاً آخر يفرض نفسه في مكانه: الراوي الروائي شبيه بالإله، أو بالآلهة، كلّي المعرفة وكلّي الحضور omniprésent. إن راوي الرواية ليس هو المؤلف ولا تلك الشخصية الخيالية وذات التناول الشائع. فخلف هذا القناع توجد الرواية التي تُروى بنفسها والروح الكلية المعرفة والكلية الحضور التي تخلق هذا العالم. إنها تشكّل هذا العالم الجديد والوحيد متّخذة شكلاً، وآخذةً بالكلام، ذاكرةً إياه بكلمتها المبدِعة. إنها هي التي تخلق هذا العالم، وهنا، يمكنها أن تكون كلية المعرفة وكلية الحضور. إن الراوي الروائي هو، بكلمات واضحة ومشابهة، الخالق الأسطوري للعالم.

تبدو هذه الفكرة التي أتينا على استخلاصها من دراسة المشكلة كحدسٍ في بداية رواية حديثة. في الواقع، تبدأ رواية «*المختار*» لتوماس مان برنين أجراس رهيب فوق روما. وفي الصفحة الثانية يقطع المؤلّف وصفه ليقول: «من يقرع الأجراس؟ القارعون؟ لا. فقد انزلقوا في الشارع مثلهم مثل الجميع، ما دام هذا الجرس رهيباً. اقتنعوا بذلك جيداً: الأجراس فارغة. والحبال تتدلّى دون أن تُشَد، ومع ذلك فقد أطلقت الأجراس ومقارعها ترنّ. هل سيُقال أن لا أحد يقرع الأجراس؟ لا. إن روحاً فقيرة في النحو ومجرّدة من المنطق يمكنها وحدَها أن تدّعي ذلك. الأجراس تُقرع فهذا يعني أن أحداً ما يقرعها، مهما كانت هذه الأجراس فارغة. فمن يقرع أجراسَ روما إذن؟ - إنها روح المسرود - هل يمكنها أن تكون حاضرةً في كل مكان، هنا وفي جميع الأماكن... في مئة مكان مختلف؟ - نعم، بكل تأكيد تستطيع. إنها هوائية، أثيرية، كلية الحضور، وهي ليست خاضعة للاختلاف بين هنا وهناك. فهي التي تقول: «كل الأجراس كانت تُقرع.» وبالتالي، هي التي كانت تقرعها. إن هذه الروح لامادّية ومجرّدة إلى درجة أن النحو لا يسمح بالحديث عنها إلا بضمير الغائب، وبحيث أننا لن نستطيع أن نقول عنها إلا: «إنها هي». ومع ذلك، يمكنها أن تتقلّص حتى تصبح شخصيةً، متكلّماً، وتتجسّد في كائن يتكلّم هكذا بضمير المتكلّم ليقول: «هذا أنا، أنا روح المسرود، جالس في هذا المكان،

في مكتبة سان – غالين في أليمانيا، في المكان الذي كان يجلس فيه في الماضي نوتكر الفأفاء، والذي يروي هذه الحكاية من أجل إمتاعكم وتنشئتكم الأعظم، بدءاً بنهايتها السعيدة برعاية من الله، وبقرع أجراس روما».

ولكن من حيث نظرية الرواية، لا جديد. فالفكرة التي قدّمتها لنا دراستنا والتي تبدو كحدسٍ في بداية «*المختار*»، هي أقدم. فمنذ نحو قرن، أكّد أوتو لودفيغ Otto Ludwig: «إنه (الراوي) السيد المطلق للزمان والمكان... إنه يستطيع ما يستطيعه الفكر، إنه يمثّل دون أن يُعيقه أيٌّ من عوائق الواقع، وهو يُخرِج دون أن يوجد بالنسبة إليه استحالة بدنية؛ لديه كافة قوى الطبيعة وكذلك الروح. ويتمتّع بموسيقا في نظرتها تصبح كل موسيقا واقعية ثقيلة ووازنة كما الجسم بالنسبة إلى النفس....» ها قد مرّ قرنان على النظرية الأولى الكبرى للرواية، نظرية بلانكنبورغ Blankenburg، تسمّي الراوي «خالق عالَمٍ»– موقع شُغل في الماضي، ولكنه كان يهدّد، في الأبحاث وفي الممارسة الحديثة، بأن يسقط هالكاً أو يسقط في النسيان.

إننا نظنها مهمة بما تسمح لنا باكتشافه في الشكل الروائي. ومن ناحية أخرى، إنها تفتح منظورات أوسع. ألسنا، في الواقع، في الدائرة السحرية للإبداع الشعري بصورة عامة عندما نكتشف هذه المفارقة: إذا كان الشاعر يخلق عالم روايته، فمن الصحيح أيضاً أن هذا العالم يُخلق عبرها، ويحولّها ليضمّها إليه، ويُجبرها على لعب لعبة التحوّلات لتصبح هكذا واقعاً؟ من كل رواية مكتوبةٍ جيداً ينبثق في الواقع، أكثر من الحب، الكراهية والأهواء، مهما كانت، محتواة في مخطّط الشاعر الطبعي، وأكثر أيضاً من مجموع الأفكار المحتواة في مخطّطه للعالم. ربما تركّز جاذبية سر الشكل الروائي على هذا التماس الذي ينعقد في خلفية لعبة الاستعارات التي يتحمّلها القارئ والراوي – ولا يمكنها أن تنعقد إلا بالمرور عبر هذه اللعبة. ولكن هل هذا الملمح خاصّ بالرواية؟ لقد قادتْنا لعبةُ التحوّلات هذه إلى العثور على ظواهر مشتركة في كل نشاط شعري. إن دخول القارئ في دوره كقارئ يتوافق مع هذا التحوّل الغامض الذي يتلقّاه المشاهد في المسرح عندما

يسمع الضربات الثلاث وتُطفأ الأنوار. ومن ناحية أخرى، إن الثنائية بين الرواية بضمير المتكلّم والرواية بضمير الغائب لها شبهها الدقيق في المجال الغنائي، بالتمييز بين الغنائية lyrisme المباشرة (الشخصية) والغنائية غير المباشرة. وهذا التمييز هو أيضاً سطحي صرف؛ مَن يغامر في الواقع في القطع في العمق هنا، وفي المطابقة، على سبيل المثال، بين أنا الشاعر والأنا الذي تحتفظ له الطبيعة ببريقها الأروع، أو بالعكس، قصر كلمات بروميثيوس على الشخصية وحدها؟

هناك استنتاج أخير ممكن لنا بدءاً من الموقف الذي كسبناه، والذي نعتقد أنه مطوَّر تطويراً متيناً. إنه يتعارض مع هذه الفكرة التي كان معها الوقت كله ليُعبَّر عنها، والتي تقول إن الروائيين لم يعد لديهم إمكانية معرفة العالم الذي يروونه، ولا كشف أسراره، كما لو أن مهمتهم كانت نسخ الواقع بأكثر أمانة ممكنة. الروائي خالقُ عالمٍ. ونحن لا نعني العودة إلى كلية المعرفة المريحة لروائي القرن التاسع عشر، ولا إلى ألفته مع قارئه العزيز. فليس هذا إلا شكلاً من الأشكال الأسلوبية لتاريخ المسرود. كذلك لسنا معرضين للرواية «الواقعية»، فهي أيضاً أحد أشكال الأسلوبية للتاريخ. ولكن بدءاً من أول كلمة يكتبها الروائي فإنه يخلق عالماً وهذا يُخلق عبره. مهما كان دقيقاً وصف ظاهرة تقنية أو وضع اجتماعي أو حركات داخلية، فإنه ليس إعادة إنتاج أبداً، بل هو خلق. وهذا الفعل لا يكفيه أن يشعر المرء بالاندفاع للقيام به، بل يجب امتلاك الجرأة لذلك أيضاً.

ترجمه من الألمانية إلى الفرنسية:
أنطوان – ماري بوغيه
Antoine-Marie Buguet

المسافة ووجهة النظر

محاولة تصنيف(*)

واين سي. بوث

لم يفترض النقّاد الذين هم أول من أخضعوا مفهوم وجهة النظر لاهتمام الجمهور أنها ستبدو قليلة الفاعلية مثلها مثل المفاهيم التي يستخدمها الناس الذين يتكلّمون عن التخييل. وعندما يعرّي بيرسي لوبوك Percy Lubbock استخدامَ هنري جيمس «للوعي المركزي» بوصفه وسيلةً للتمثيل(١)، ويقول لنا إن: «المشكلة المعقّدة لطريقة التصنيع الروائي محكومة بالعلاقة التي يقيمها الراوي مع المسرود.» – كان بوسعه أن يتوقّع أن عدة نقّاد، من أمثال إ. م. فورستر E.M. Forester سيعارضونه. ولكنه كان سيعاني من توقّعٍ أن مُريديه سيكونون قليلي النجدة بالنسبة للمؤلف أو للناقد (أربعون عاماً من الأبحاث حول وجهة النظر لم تكفِ)، لأن على هؤلاء أن يقرّروا ما إذا كانت هذه التقنية في عملٍ خاص مناسبةً لإحداث تأثيرٍ كهذا. فمن ناحية، قُدِّمت لنا تصنيفات ووصوفات تساءلنا عن سبب الاهتمام بتقديمها لنا. فالمؤلف الذي حسب عدد مرات ورود الضمير *أنا* في كل رواية من روايات جين أوستن Jane Austen، قد يبدو بكل صراحةٍ أكثر سخفاً من المتبحّرين الكُثُر الذين اقتفوا بكثيرٍ من التفاصيل أثرَ ich-Erzahlung أو الـــ

(*) ظهرت بالأصل في Essays in Criticism, XI (1961)، وظهرت النسخة الفرنسية منه في *Poétique4, 1970*، ونُشر ت هنا بإذن من المؤلف والناشر.

(١) تُرجمت كلمة dramatic والكلمات التي من عائلتها : تمثيل.

Erlebe Rede أو المونولوج الداخلي من ديكنز Dikens إلى جويس Joyce أو من جيمس إلى روب – غرييه Robbe-grillet. ولكنه ليس أكثر غرابةً من الحكم الأدبي. لا ريب في أن وصف أحداثٍ تفصيلية يقدّم فائدة، ولكنّ هذا ليس إلا مرحلة أولية بالنسبة إلى نظرة ذلك الذي يستطيع أن يساعدنا على تفسير نجاح الأعمال الفردية أو إخفاقها.

ومن ناحية أخرى، إن الجهود التي بذلناها لم تنفع بصورةٍ أفضل من ذلك، لأن المبادئ التي صغناها كانت آمرةً قصداً. إذا كان عدد المرات التي يظهر فيها *أنا* لا يقول لنا شيئاً حول عدد المرات التي يجب أن يظهر فيها – صياغة إيعازات مجرّدة من أجل «التبيان» أكثر و«الكلام» أقل، وأن هناك تعليقات مؤلفين أقل وتمثيلات أكثر، وانسجاماً واقعياً أكثر وردّاتٍ اعتباطيةً أقل تُذكِّر القارئَ باستمرار بأنه يقرأ كتاباً – ، فإن كل هذا يعطينا الوهمَ بأننا اكتشفنا معايير، في حين أننا لم نكتشف شيئاً. بيد أنه من الصحيح بلا شك أننا إذ نتجنّب بعض الطرق في الحكي فإننا نحصل على بعض التأثيرات بطريقةٍ أفضل، في معظم الوقت كنا نعطي إيعازات كانت تصيب الرواية في كلّيتها، وكنا نجهل ما كان يرمي إليه جيمس عندما قال بحق: إن هناك «٥٠٠٠٠٠٠ طريقة لرواية قصة»، بحسب الأهداف التي نرمي إليها. كثيرٌ من الجيمسيين حاولوا مسبقاً إقامة الدرجة الدقيقة لسماكة الواقعية أو السخرية أو الموضوعية، أو «المسافة الجمالية» التي يجب على أعمالهم أن تشهد عليها.

ولكن تُسمع اليوم آراءٌ معارضة أكثر فأكثر عدداً؛ وربما كان الرأي الأهم هو رأي كاثلين تيللوتسون Kathleen Tillotson، في محاضرتها الافتتاحية في جامعة لندن: The tale and teller (القصة والقاص). على الرغم من كل شيء، فإن الكليشيهات تفيض، ويتمّ التأكيدُ فيها على تفوّق «التمثيل» على المسرود البسيط: فنحن نصادفها في المجلات العلمية، وفي المجلات الأدبية، والصحف الأسبوعية، وفي الكتاب الأخير الذي يعالج طريقة قراءة رواية، وعلى كرتون الأغلفة المغبرة. يقول لنا غلافٌ من Modern library

بمناسبة «*تسعة قصص*» لسالينجر Salinger: «المؤلّف لا يروي شيئاً مباشرةً، بل إن القارئ هو الذي يكتشف كل شيء بنفسه، انطلاقاً من الكلمات والحركات وأفعال الشخصيات». من الطبيعي أن تكون هذه مدائح، وأن يكون سالينجر مخطئاً إذا ما ترك نفسه يُفاجأ بأنه يروي لنا الأمور مباشرةً.

بما أن خيارات الروائي هي عملياً غير محدودة، فإن الحكم على فعاليتها يجعلنا نقع من جديد في نوع من التفكير كان أرسطو قد استخدمه في «*فن الشعر*»: إذا كان هذا الأثر أو ذاك مرغوباً، فإن وجهة النظر الفلانية جيدة، ووجهة النظر الأخرى سيئة. نحن جميعاً موافقون: إن وجهة النظر هي بمعنى ما «عملية» تقنية، هي وسيلة، من أجل الوصول إلى غايات أكثر طموحاً. إما أن نؤكّد أن التقنية وسيلة يتمتّع بها المبدع لكي يكشف عن نيته الخاصة، أو هي إذن الوسيلة التي يمتلكها لكي يتصرّف على هواه مع الجمهور: فمن المؤكّد أننا لا نستطيع الحكم على التقنية إلا بالنسبة إلى المفاهيم الأكثر عموميةً من معانٍ وآثار هي مخصّصة لخدمتها. وعلى الرغم من أننا نخون قناعاتنا أحياناً، فإن معظمنا مقتنع بأننا لا نملك الحق في أن نفرض على المؤلّف معايير مجرّدة مستقاة من أعمال أخرى.

ولكن حتى عندما قرّرنا أن نمنح أحكامنا شكلاً فرضياً: «إذا...إذن»، فإننا نبقى في مواجهة تشكيلةٍ مرهِقة من الخيارات. إن أهم الملامح المميزة لنقدنا هو عدم الاهتمام الذي يسمح لنفسه به باختزال هذه التشكيلة إلى فئات بسيطة ما يلبث فقرُها أن يتّضح بمجرّد أن ننظر إلى أية رواية. كان بوسع نقّاد عصرٍ معيّن أن يغيّروا عدداً كبيراً من المصطلحات الخاصة بالتأثير: مصطلحات من أمثال: تراجيديا، كوميديا، تراجيكوميديا tragi-comédie، ملحمة، تهريج، هجاء، رثاء، وهكذا دواليك. وعلى الرغم من أنهم استخدموا الأجناس الكلاسيكية الجديدة استخداماً صارماً، فإن هذه قدَّمت إطارَ مرجعٍ كان يسمح للناقد والمبدع بالتواصل: «إذا كان الأثر الذي ترمون إليه هو ما كان لدينا الحق في انتظاره تحت مفهوم «مأساة»، فتقنيتكم ليست خاصة.» وإذا كان ما تعملون من أجله هو ملهاة صرفة، كما يقول لنا درايدن Dryden في كتابه «*دراسة حول الشعر الدرامي*»، فهناك

بعض القواعد التي يمكن الاعتماد عليها. قد تكون صعبةَ التطبيق، وقد تتطلّب إعداداً شاقاً، وتتطلّب عبقريةً لتصبح فعّالة؛ ومع ذلك فهي تستطيع أن تساعد الفنان أو الناقد، لأنها ترتكز على اتفاقٍ عام يقوم على أثر أدبي معروف.

غالباً ما استُبدلت التمييزات السابقة بنقدٍ يرتكز على المزايا المطلوبة من كل الأعمال. وقيل عن كل الروايات إنها ترمي إلى درجة مشتركة من السماكة الواقعية؛ ونوقش الالتباس والسخرية كجماليتين لا تنبلان أبداً. ويجب دائماً استخدام وجهة نظر منسجمة، من أجل عدم هدم الوهم الواقعي، إلخ.

وإذا ما طُبّقت الوسائل التقنية على أهداف بهذا التبسيط، فمن غير المستغرَب أن تغدو هذه الوسائل هي نفسها مبسَّطة. ومع ذلك فإننا نعرف جميعاً أن تماسّنا مع الأعمال الخاصة أعقدُ مما يوحيه المصطلح البسيط. لا يمكن للإيعازات ضد عملية «الحكي» أن تُرضي أيَّ قارئ لــ «*توم جونز*» أو «*الأناني*» أو «*نور أغسطس*» أو «*أوليس*». (وعملية الإعلان أن المؤلّف لا يخاطبنا مباشرةً، في آخر كتبه، هي إحدى الأساطير المترسّخة بالشكل الأكثر غرابةً في النقد الحديث.) إن هذه الإيعازات تُناقض بوضوحٍ الخبرةَ التي حصلنا عليها من أجود اثنتي عشرة رواية في السنوات الخمس عشرة الماضية، وهي، مثل الرواية التي طُبعت بعد وفاة جويس كاري Joyce Cary، «*الأسير والحر*»، قد أظهرت لنا كم يمكن أن تكون عملية الحكي مثيرة. إننا نعلم جميعاً بالتأكيد أن الحضور المفرط للمؤلّف لاشعريٌّ جداً، كما يقول أرسطو. ولكن، هل تعني «كثيراً» «الإفراط»؟ هل هناك قاعدة مجرّدة يمكن تطبيقها على الرواية، خارجة على متطلّبات الأعمال أو الأجناس الخاصة؟

إن تماسّنا مع الروايات الجيدة يقول لنا لا. فمعظم الروايات، مثلها مثل معظم المسرحيات، لا يمكنها أن تكون تمثيلات صرفة، مركّبة كلّياً كما لو أنها تجري كلّها في لحظة محدَّدة. هناك دائماً ما كان درايدن يسمّيه «العلاقات»، مسرودات – ملخَّصات الحدث الذي يقع «خارج المشهد hors scène». إننا نحاول عبثاً أن نتجاهل هذه العملية المزعجة: «بعض عناصر المشهد هي أكثر مناسبة لأن تُمثَّل، وبعضها الآخر لأن تُروى.» ولكن تُروى من قبل من؟ ومتى؟ وبأية

تفاصيل؟ على الكاتب المسرحي أن يقرّر، وقراره سوف يستند في جزء كبير منه إلى المتطلّبات الخاصة للعمل الجاري. حالة الروائي مختلفة اختلافاً جوهرياً لأن لديه عدداً أكبر من الطرق تحت تصرّفه؛ فهو يستطيع أن يجعل جميع الأصوات التي يمتلكها الكاتب المسرحي تتكلّم، كما يمكنه أن يختار – وبعضهم يقول إنه يرغب – بعض أشكال المسرود التي لا تتكيّف بسهولة مع المسرح.

للأسف إن مصطلحاتنا بدت غير قادرة على الإشارة إلى «أصوات» المؤلّف المتعدّدة. وإذا ما سمّينا ثلاثة أو أربعة رواة – لنَقُل سيد هاميتي بينينخيلي عند سرفانتس، وتريسترام شاندي، و«مؤلّف» *middlemarch* وسترنذر في *السفراء Les ambassadeurs* (بمؤلّفها الغائب الذي يجعل من وعي الشخصية مرآة للأحداث)، فإننا نفهم من جديد: إن وصف أحد هذه الأصوات بمصطلحات تقليدية من قبيل «بضمير المتكلّم» و«كلي المعرفة» لا يفيدنا كثيراً حول الطريقة التي يختلف بها أحدها عن الآخر. وبالتالي، إن هذه المصطلحات لا تقول لنا الكثير عن أسباب فعاليتها، لأن أصواتاً أخرى موصوفة بالمصطلحات نفسها، ليس لها مع ذلك أي سبب. يتكلّم بعض النقّاد، وهذا صحيح، عن مشكلة «القدرة» ويبيّنون أن الحكايات المروية بضمير المتكلّم تثير صعوباتٍ أحياناً لأن من المستحيل أن يعرف أحدٌ ما كلَّ ما يحدث؛ ولأن هذا مطروح (ويبدو في غاية البداهة)، فإن هؤلاء النقاد يجدون ما يردّون به في قصص مثل «*موبي ديك*»، حيث يعطي المؤلّف للراوي معرفةً حول أحداثٍ تجري خارج الدائرة المخصّصة له.

ليس بوسعنا أبداً أن نتأكّد من أن إغناء مصطلحاتنا يحسّن عملَنا النقدي. ومع ذلك يمكننا أن نتأكّد تماماً من أن المصطلحات التي اضطررنا للعمل بها لزمن طويل لا يمكنها أن تساعدنا على إنشاء تمييز من ناحية التأثيرات الدقيقة (كما هي كل التأثيرات الأدبية)، التي هي أدقّ من أن تُغلَق في شِباكٍ ذات عيون واهية جداً. وحتى لو بدوتُ متحذلقاً، فإن هناك ضرورة لوضع هدفِ تصنيفٍ أغنى لتنويعات «أصوات» المؤلّف.

-١-

يبدو أن الفئة التي أسأنا استخدامها أكثر هي فئة *الشخصية*. إن القول عن قصة إنها مروية بضمير المتكلّم أو بضمير الغائب ثم تجميع الروايات تحت هذا العنوان أو ذاك، لا يعلّمنا شيئاً هامّاً؛ إلا أن نصبح أكثر دقة، ونصف الميزات الخاصة للرواة المتعلّقة ببعض التأثيرات المرغوبة. واختيار كتابة قصة بضمير المتكلّم عملٌ مُحدّد بطريقة مبالغ فيها؛ فعندما يكتسب *الأنا* بطريقة خرقاء معلومات ضرورية له، يضطر المؤلّف أحياناً إلى خلق مواقف غير محاكية للواقع invraisemblables. ولكن لا يمكننا أن نأمل في إيجاد معايير مفيدة باستخدام تمييز يسعى إلى تقسيم التخييل كلّه إلى مجموعتين أو ثلاث على أقصى تقدير. نجد في هذه المجموعة: «*هنري إسموند*» و« *برميل أمونيلادو*» و« *رحلات غوليفر*» و«*ترسترام شاندي*»، ونجد في تلك الكومة: «*معرض الغرورات*» و« *توم جونز*» و«*السفراء*» و« *أفضل العوالم*». ولكن التعليق في *معرض الغرورات وتوم جونز* مكتوب بضمير المتكلّم، وغالباً ما يشبه التأثيرَ الحميمي في *تريسترام شاندي* أكثر من مشابهته للأعمال المروية بضمير الغائب. وبالطريقة نفسها إن التأثير في *السفراء* هو أقرب إلى الروايات الكبرى بضمير المتكلّم لأن سترنذر «يسرد» قصته عدة مرات، وإن كان يشير إلى نفسه دائماً بضمير الغائب.

وهناك دليل أفضل على أن هذا التمييز مُبالَغٌ في تقديره: وهو أن كل التمييزات الوظيفية التالية تُطبَّق على المسرودات بضمير المتكلّم مثلما تُطبّق على المسرودات بضمير الغائب.

-٢-

هناك رواة يشاركون في التمثيل التخييلي ورواة مستبعَدون. ممثّلو النوع الأول مختلفون دائماً عن المؤلّف المُضمَر الذي يتحمّل مسؤولية وجودهم، أما ممثّلو النوع الثاني فهم كذلك بصورة عامة.

١-٢- المؤلّف مضمر («الأنا الثاني» للمؤلف):

حتى الرواية التي لا يُمَثَّل فيها أي راوٍ توحي بصورةِ مؤلفٍ خفيٍّ في الكواليس، بصفةِ مخرجٍ، أو محرّكِ دُمى أو كما يقول جويس، بإلهٍ لامبالٍ يعتني بأظافره بصمت. وهذا المؤلّف الخفي هو مختلف دائماً عن «الإنسان الواقعي»- مهما تخيّلنا عنه - ويخلق في الوقت نفسه مع عمله نسخةً عليا عن نفسه. كل رواية تنجح في جعلنا نعتقد بمؤلّف يُؤوِّل على أنه «أنا ثانٍ». وهذا الأنا الثاني يقدِّم على الأغلب عن الإنسان نسخةً مصفّاة ومنقّاة إلى أقصى حد، وهي أذكى وأكثر حساسيةً واستقبالاً من الواقع.

ضمن إطار أن هذه الرواية لا ترجع إلى هذا المؤلف، فإننا لا نسجّل أي اختلاف بينها وبين الراوي المضمر، غير الممثَّل، في «*القتلة*» لهمنغواي، الراوي الوحيد هو «الأنا الثاني» المضمَر الذي يكيّفه همنغواي طوال المسرود.

٢-٢- رواة غير ممثَّلين:

بصورة عامة، القصص ليست مركَّبة بصورة قوية مثل «*القتلة*»؛ فمعظم الحكايات تبدو لنا كما لو أنها مصفّاة من قبل وعي الراوي، سواء أكان *أنا* أو *هو*. وكذلك في المسرحية، إن جزءاً كبيراً مما يُقال لنا مرويٌّ عن طريق أحدٍ ما؛ وغالباً ما نشعر بالاهتمام بالطريقة التي يعكس لنا بها الراوي الأحداث الحاصلة بقدر ما نشعر بما يعلّمنا به المؤلّف من ناحية أخرى. فعندما يتحدّث هوراسيو عن أول لقاء له مع الشبح في «*هملت*»، فإن شخصيته الخاصة، على الرغم من أنها لم تكن قطّ مذكورةً كجزء مكمّل من العنصر السردي، ليست أقلّ أهمية منه في اللحظة التي نستمع إليه فيها. في التخييل، بمجرّد أن نلتقي بـــ *أنا*، نعلم أن روحاً نشيطةً تقف بيننا، نحن القرّاء، والأحداث. وعندما يكون *أنا* كهذا غائباً كما في «*القتلة*»، فإن القارئ غير المطّلع يقترف خطأ الاعتقاد بأن القصة تصله بلا وسيط. ولكن على أبسط القرّاء نفسه أن يعترف بوجود قوة وسيطة ومحوِّلة في كل قصة بدءاً من اللحظة التي ينصّب فيها المؤلّف بطريقةٍ واضحة راوياً في الحكاية، حتى لو لم يكن لهذا الراوي أية صفة شخصية.

يتولّد أحد العيوب الأكثر شيوعاً من المطابقة الساذجة بين الرواة من هذا النوع والمؤلّف الذي أبدعهم، في حين أنه في الواقع هناك اختلاف دائماً حتى لو لم يكن المؤلّف واعياً لذلك لحظةَ كان يكتب. يُختزَل المؤلّف المضمر «الأنا الثاني» إلى حامل لروحنا، وهو مصنوع من عناصر من القصة المحكية. وإذا رجع أحد هذه العناصر بصورةٍ ظاهرة إلى راوٍ ملتزم في القصة، فإن إدراكنا للمؤلّف يتأتّى جزئياً من الطريقة التي يتعلّق بها الأنا بما يعلن إظهاره. وحتى عندما يتعلّق الأنا أو الهو المُبدَعان هكذا بطريقة جليّة بالمؤلّف شخصياً – فيلدينغ، جين أوستن، ديكنز، ميريدث Meredith – فإن بوسعنا دائماً أن نميّز بين الراوي والمؤلّف المضمر الذي يُدخله. ولكن على الرغم من أن هناك فارقاً دائماً، فإن النقّاد لا يعيرونه اهتماماً في معظم الأحيان إلا ضمن اعتبار أن الراوي ممثَّل بصورة علنية.

٣-٢- رواة ممثَّلون:

ضمن اعتبار معين، حتى الراوي الأكثر اختفاءً «ممثَّل»، بمجرّد أن يتكلّم عن نفسه بضمير المتكلّم، أو بمجرّد أن يقول لنا، مثل فلوبير، «إننا» كنا في قاعة الصف عندما دخلها شارل بوفاري. ولكنّ عدداً من الروايات تمثّل رواتَها بطريقة أكثر اكتمالاً بكثير. ففي بعض الأعمال يصبح الراوي شخصيةً مركزية، مزوّدة بكثيرٍ من الطاقة البدنية والعقلية والأخلاقية (*تريسترام شاندي*، و*بحثاً عن الزمن المفقود*، و*د. فاوستوس*). في أعمال من هذا النوع، الراوي مختلف تماماً بصورة عامة عن المؤلّف المضمَر الذي يُبدعها؛ ومن ناحية أخرى، نحن نبني جزئياً شخصية المؤلّف، مستندين في ذلك على ما يختلفه الراوي عنه. إن تنوع الأنواع البشرية الممثَّلة بوصفها رواة، هي تقريباً غنية بقدر غنى تنوّع شخصيات التخييل الأخرى. يجب أن نقول «تقريباً» لأن بعض الشخصيات ليست مصنوعة لكي تروي قصةً أو «تصفّيها».

ويجب ألا ننسى أن عدداً كبيراً من الرواة الممثَّلين لم يُشَر إليهم أبداً صراحةً على أنهم هكذا. بمعنًى ما، كل خطاب وكل حركة هما سرديان. وفي معظم

الأعمال نصادف رواةً مموَّهين هم، مثل مفكّري raisonneurs موليير Molière، مستخدَمين من أجل تعليم الجمهور ما يجب أن يعلمه، في حين أنهم يبدون بكل بساطة وهم يلعبون أدوارهم. ومع ذلك فإن أهم الرواة غير المعترف بهم هم «الأوعية المحرقية les consciences focales» بضمير الغائب، الذين يصفّي المؤلّفون مسروداتهم عبرهم. كم من هؤلاء «العاكسين réflecteurs» كما يسمّيهم جيمس أحياناً، هم إما مرايا بالغة الصقل والذكية التي تعكس تجارب روحية معقدة، أو أنها بالعكس «عدسات كاميرا» مختلطة وحسية، كما في معظم الأعمال التخييلية منذ جيمس، هم يؤدّون بالضبط وظيفة رواة معترَف بهم.

لم يذهب غابرييل حتى الباب مع الآخرين، بل وقف في جزء مظلم من المدخل، ينظر إلى الدرج. وكان في الظلام أيضاً امرأةٌ تقف في قمة الطابق الأول. لم يكن بوسعه أن يرى وجهها، ولكنه كان يرى أطراف تنّورتها ذات اللون الترابي المحروق والزهري المائل للحمرة، والتي جعلها الظلام تبدو سوداء وبيضاء. كانت منحنية على الدرابزين تستمع إلى شيءٍ ما. استغرب غابرييل صمتَها، ومدّ أذنيه ليسمع هو أيضاً، ولكنه لم يستطع أن يسمع شيئاً تقريباً، ما خلا بعض الضحكات والأحاديث الآتية من الدرجات الأمامية، وبعض الضربات على البيانو وبعض النوتات المغنّاة بصوت رجل... تساءل عما ترمز إليه المرأة، عندما تُصغي إلى على درجات الدرج، وفي الظلام، إلى موسيقا في البعيد.

شكّلت الفوائدُ التي لا تُنكَر والتي تقدّمها طريقةٌ كهذه من أجل بلوغ بعض الأهداف ملمَحاً مهيمناً للنقد الحديث. صحيح أن انتباهنا مهما امتد زمنياً إلى صفات من قبيل «طبيعي» و«حي» فإن فوائده لا نزاع عليها. عندما تُنسَف الفكرة المنتشرة التي يسعى كلُّ تخييل بموجبها إلى أن يشهَد بشكلٍ مشابه على هذه الصفات التي أجبرنا على الاعتراف بمساوئها، فإن «العاكس» بضمير الغائب ليس إلا طريقة من بين طرق أخرى، يقوم بإعادة بعض التأثيرات غير المريحة بل والضارّة في حين أن أخرى مرغوبة.

-٣-

من بين الرواة الممثَّلين – سواءٌ أكانوا «عاكسين» بضمير المتكلّم أو الغائب – هناك مراقبون صرفون (الــ أنا في *توم جونز* و*الأناني* و*ترويلوس وكريسيدا*)، وهناك عواملُ رواةٌ لهم تأثير واضح على مجرى الأحداث. (وهذا يبدأ من المشاركة الأصغرية لــ نيك في *غاتسبي الرائع* وحتى الدور الرئيس لــ تريسترام شاندي ومول فلاندرز وهَكلبيري فين، وبضمير الغائب، بول موريل في *أبناء وعشّاق* لــ د.هــ. لورانس.) من الواضح أن القواعد التي يمكن اكتشافها فيما يخصّ «المراقبين» يمكنها – أو لا يمكنها – أن تُطبّق على العوامل الرواة؛ ومع ذلك، نادراً ما يُبيَّن الاختلاف عند الحديث عن وجهة النظر.

-٤-

رواة ومراقبون (بضمير المتكلّم وبضمير الغائب) يروون قصصهم إما على طريقة مشهد (*القتلة*، وعصر *الجحود* لهنري جيمس)، أو على طريقة الملخَّص، أو ما كان يسمّيه لوبوك «لوحة» (على سبيل المثال، حكايات أديسون في «*المشاهد*»، مجرّدة كلّياً تقريباً من العناصر المشهدية.) أو يجمع بين الاثنين في معظم الأحيان.

إن التمييز الأرسطي بين الأنواع الدرامية والسردية، والتمييز الحديث، المختلف بعض الشيء، بين «القَص» (telling) والعَرض (showing) يغطّيان الحقلَ الأدبي كلّه بصورةٍ متساوية. ولكن المُضجر هو أن هذا التمييز يدفع ثمن شموليته بعدم دقة فظة. على الرواة من كل نوع إما أن يرووا الحوارات بمفردها، أو أن يعرضوها مع «إشارات مشهدية» ووصفٍ للديكور. ولكن أن يُفَكَّر بالنتيجة المختلفة كلّياً عن مشهد، بحسب أن يرويها هوك فين أو مونتريزور (بو Poe) – وسوف نتأكّد أننا إذ نصف واقعة بـــ «مشهد»، فإننا لا نقول شيئاً هاماً عن تأثيره على المستوى الأدبي. وأن يُقارَن الملخَّص اللذيذ ذي الاثنتي عشرة سنة، الذي يجري على صفحتين من *توم جونز*، بالــ «تمثيل» الممل الذي طوله عشر دقائق

فقط من حديث غير مقصَّر كتبه سارتر Sartre الذي يدع ولعه بـــ «الواقعية الزمنية» يُملي عليه مشهداً حيث يفرض التلخيص le sommaire نفسه. ويُستنتج من ذلك أن التعارض بين المشهد والملخّص، بين الإراءة والرواية (بين أي نوع من ثنائيات المصطلحات الجدلية التي تحاول تغطية حقلٍ كهذا)، فإن تعارضاً كهذا، إذن، هو ليس فرضياً prescriptive ولا معيارياً normative. ولكونه وصفاً فهو لا يقول لنا إلا القليل، إلا إذا حدّدنا النوع الذي ينتمي إليه الرواي المسؤول عن المشهد أو الملخَّص.

-٥-

إن الرواة الذين يسمحون لأنفسهم بأن يرووا بقدر ما يُرُون، يختلفون كثيراً بحسب عدد وجنس التعليقات التي تُضاف إلى العلاقة المباشرة للأحداث – سواء أكان على شكل مشهد أو ملخّص. بالطبع بوسع تعليقاتٍ كهذه أن تغطّي أي مظهرٍ من مظاهر التجربة الإنسانية؛ وبوسعها أيضاً، من ناحية أخرى، أن تتعلّق بالموضوع الرئيس بكافة أنواع الطرق وبدرجات مختلفة. إن معالجة هذه المسألة كلّها كما لو أنها تُختزَل إلى طريقة وحيدة، هي جهلٌ بالفروق الهامة: فهذه تسمح بالتمييز بين التعليق التزييني الصرف والتعليق المستخدَم لغايات بلاغية، وهو لا يشكّل جزءاً من بنية التمثيل، وأخيراً والتعليق المُدمَج إلى هذا الأخير، كما في *تريسترام شاندي*.

-٦-

إن التمييز بين المراقبين والعاملين الرواة في كل تنوّعهما مُختَرَقٌ بتمييزٍ آخر يفصل الرواة الواعين conscients عن أنفسهم بوصفهم كتّاباً (*توم جونز وتريسترام شاندي وأبراج بارشستر وفخ – القلب وبحثاً عن الزمن المفقود* ود.*فوستوس*)، عن الرواة أو المراقبين الذين يناقشون (نادراً إن لم يكن أبداً) أعمال كتابتهم – أو الذين يبدون وكأنهم لا يعرفون أنهم يكتبون، أو يفكّرون أو يتكلّمون أو «يصفّون» عملاً أدبياً (*الغريب* لكامو Camus و*الضحية* لبيلو Bellow).

سواء أكانوا مختلطين بالحدث أو غير مختلطين بوصفهم عاملين، إن الرواة و«العاكسين» بضمير الغائب يختلفون بطريقة واضحة، بحسب درجة ونوع *المسافة* التي تفصلهم عن المؤلّف وعن القارئ وعن بقية شخصيات القصة التي يروونها أو «يُصَفّونها». غالباً ما تُناقَش هذه المسافة باستخدام مفردات من قبيل «سخرية» أو «طابع»، ولكن تجربتنا هي في الواقع أغنى بكثير مما توحيه هذه المفردات. لقد استُخدم مفهوم «المسافة الجمالية la distance esthétique» بصورة خاصة في السنوات الأخيرة كنوع من كيس السفر fourre-tout في كل مرة لا تتناسب فيها تجربة القارئ مع التجربة التي تتطلّبها معايير الكتاب. ولكن من البدهي أن على هذا المفهوم المفيد أن يكون مخصَّصاً لوصف درجة الجهد التي يؤمّنها القارئ أو المشاهد، عندما يريدان نسيان اصطناع العمل و«الضياع» فيه. كل ما يُحسِّس هذا أو ذاك بأنه في صدد شيء جمالي، وليس في صدد الواقع، إنما يزيد المسافة الجمالية la distance esthétique. إن ما أعالجه أصعب وأعقد من أن يوصف، وليست المسافة الجمالية إلا عنصراً من عناصره.

جميع الكتب التي نقرأها تحوي حواراً ضمنياً بين المؤلّف والراوي والشخصيات والقارئ. كل واحد من هؤلاء الأربعة يمكن أن يتطابق مع واحد من الآخرين، أو أن يدخل معهم في تقابلٍ كامل، بمناسبة أي نمط قيمةٍ أو نمط حكم: أخلاقي أو فكري أو جمالي أو حتى بدني (هل القارئ الذي يُتأتئ يردّ الفعل مثلي على تأتأة هـــسي أيرويكر H.C.Earwicker؟ بالتأكيد لا). تشكّل العناصر التي نناقشها بخصوص «المسافة الجمالية» جزءاً من هذه المشكلة، طبعاً؛ إن البعد في الزمان والمكان، والاختلافات الاجتماعية وتقاليد الخطاب أو الملابس: كل هذه العناصر، وعناصر كثيرة أخرى، تحدّد الإحساس الذي نملكه، بأننا أمام شيء جمالي. تماماً مثلما للأقمار الورقية والمؤثّرات المشهدية الأخرى غير الواقعية لبعض المسرحيات الحديثة، لها تأثير «مستَلِب aliénante» في

المشاهد. ولكن يجب ألا نخلط هذه التأثيرات مع تأثيرات، هامة هي الأخرى بالنسبة إلينا، تتأتّى من لطف المؤلّف والراوي والقارئ وكل شخصية أخرى في التوزيع وخصالهم الجيدة. على الرغم من أننا لا نستطيع أن نعالج بصورةٍ كاملة كلَّ تنويعات «المسافة» التي تستطيع التقنية الحديثة التحكّم بها، فإننا نستطيع على الأقل أن نُبقي في رؤوسنا مسألةَ أننا نُعنى هنا بمسألة تقع ما وراء هذه المسألة الأخرى التي تقوم على الاستفهام حول الجهد المبذول من المؤلّف من أجل الحفاظ على هذا «الوهم الواقعي» أو تدميره.

أ) يستطيع الراوي أن يكون على مسافة كبيرة نوعاً ما من المؤلّف الضمني: (جيزون ضد فوكنر؛ والمزيّن ضد لاردنر؛ والراوي ضد فيلدينغ في *جوناثان ويلد*). وقد تكون فكرية (توين وهوك فين، سترن وتريسترام شاندي، بخصوص التعصّب حول تأثير الأنوف، ريتشاردسون وكلاريسا). وقد تكون فيزيائية أو زمنية: معظم المؤلفين بعيدون عن الراوي حتى الأكثر اطّلاعاً، لأنهم يعرفون، بحسب كل احتمال، كيف «ستسير الأمور» في النهاية، إلخ.

ب)ويستطيع الراوي أيضاً أن يكون على مسافة أكبر نوعاً ما من الشخصيات في القصة التي يرويها. يستطيع أن يكون مختلفاً عنها مثلاً: أخلاقياً، أو فكرياً أو زمنياً (الراوي البالغ و«أناه» الأصغر في *الرجاءات الكبرى* لديكنز و*ربيورن* لملفيل) أخلاقياً وفكرياً (فاولر الراوي، وبايل، الأمريكي، في رواية *أمريكي هادئ جداً* لغرين Greene، والاثنان خارجان أساساً عن معايير المؤلف ، ولكن بطريقة مختلفة)، 'أخلاقياً وانفعالياً (*القلادة* لموباسان، و*نوز أت لنشون* لهكسلي، التي فيهما يتظاهر الراويان بأنهما أقل انفعالاً وتأثّراً مما ينتظره موباسسان وهكسلي من القارئ).

ت)يستطيع الراوي أن يكون على مسافة كبيرة نوعاً ما من المعايير الشخصية للقارئ: جسمياً وانفعالياً (*المسخ* لكافكا Kafka)، أخلاقياً وانفعالياً (بينكي في *صخرة برايتون* لغرين، والبخيل في *عقدة الأفاعي* لمورياك Mauriac؛ والمتحلّلون عقلياً الكثر الذين حولّهم التخييل الحديث إلى كائنات بشرية مُقنِعة).

تقوم إحدى الحبكات الأكثر انتشاراً في التخييل الحديث، وهي مقدَّمة غالباً على أنها رفضٌ للحبكة، على إنشاء صورة portrait للرواة الذين تتغيّر صفاتُهم على مدى القصص التي يروونها. منذ أن علّم شكسبير العالمَ الحديث ما تركه اليونان يمرّ مُهمِلين تطوّر الشخصية (قارنوا بين مكبث و*الملك لير* مع *أوديب*)، فقد عرفت القصص التي تحوي شخصيات تتحسّن أو تتدرّج نجاحاً متنامياً. ولكن وجب انتظار أن تُكتَشَف كل استخدامات «العاكس» بضمير الغائب، حتى عُرفت كيفية إظهار راوٍ يغيّر سردَه أولاً بأول. بيب العجوز في *الرجاءات الكبرى*، قُدّم على أنه رجل كريم، قلبُه موجود حيث يفتَرض أن يوجد قلب القارئ؛ إنه يرى «أناه» الصغير يبتعد عن القارئ ثم يعود. ولكن «العاكس» بضمير الغائب يمكن أن يُقدَّم كما لو أنه ينتمي إلى الماضي بحسب المؤشّرات الشكلية، وهو في الواقع هنا، أمام أعيننا، يقترب أو يبتعد من القيم الأثيرة إلى قلب القارئ. لقد تصرّف القرن العشرين تقريباً كما لو أنه مضطرّ لاستهلاك كل *التبادلات* والاختلاطات لكي يصل إلى هذه النتيجة: البدء بعيداً والانتهاء قريباً؛ البدء قريباً والانتهاء بعيداً؛ البدء قريباً، مثل بيب، ثم الابتعاد، ولكن دون أن يضيع، ومن ثم العودة إلى القريب؛ البدء بعيداً ثم الذهاب إلى أبعد (تراجيديات عديدة حديثة هي قليلة المأساوية لأن البطل أبعد عنا منذ البداية، من أن نقلق على أن يوجد في النهاية على مسافة أكثر بعداً، مثل مكبث)؛ البدء من قريب والانتهاء أقرب...: لا أستطيع تصوّر احتمالات نظرية لم تُجرَّب؛ ومن يقرأ كثيراً من التخييل الحديث يستطع أن يجد أمثلة.

ث) المؤلّف الضمني يستطيع أن يكون على مسافة كبيرة نوعاً ما من القارئ. قد تكون المسافة فكرية (المؤلّف الضمني لتريسترام شاندي، الذي يجب ألا نطابقه مع تريسترام، والذي يُبدي اهتماماً أكبر ويعرف الإنسانية الغامضة بصورة أفضل من أيٍّ من قرّائه) أخلاقية (أعمال ساد Sade)، إلخ. من وجهة نظر المؤلف، إن القراءة المتوَّجة بالنجاح، قد تَختزِل إلى الصفر المسافةَ التي تفصل في كتابِه المعاييرَ المهيمنة لمؤلّفه الضمني عن معايير القارئ المتوقَّع. في الأعمّ الأغلب، هناك مسافة صغيرة جداً في البداية؛ جين أوستن لا تستطيع أن تقنعنا بأن

عملية امتلاك الكبرياء والأحكام المسبقة ليست مرغوبة. ومن ناحيةٍ أخرى، إن كتاباً سيئاً هو في الأغلب كتاب يطلب مؤلّفه الضمني من القارئ بأن يخضع لمعايير لا يستطيع هذا أن يقبلها.

ج) قد يكون المؤلّف الضمني (والقارئ) على مسافة كبيرة نوعاً من *بقية الشخصيات* - وهذا يبدأ من الموافقة بلا تحفّظ التي تُبديها جين أوستن نحو جين فيرفاكس في إيما، إلى احتقارها لويكهام في *كبرياء وأحكام مسبقة*. إن المتعة المعقّدة التي نشعر بها أمام كل عمل صحيح، يمكنها أن تُقاس عندما نقابل بين نموذجَي المسافة في هذه الأمثلة. في *إيما*، الراوي ليس ملتزماً مع جين فيرفاكس، على الرغم من أنه لا توجد أية علامة نكران. ويمكن أن نختم بأن المؤلّف يقبلها كلياً تقريباً، بيد أن «العاكس» الرئيس، إيما، التي تختصّ لنفسها أكبر جزء من عمل السرد، ترفض جين فيرفاكس رفضاً قاطعاً في معظم الأحيان. ومن ناحية أخرى، في *كبرياء وأحكام مسبقة*، لا يلتزم المؤلف مع ويكهام أطول وقت ممكن وأملاً في أن يخدعنا؛ المؤلف يرفضه سرّاً؛ و«العاكس» الرئيس، إليزابت، تقبله كلياً في الجزء الأول من الكتاب.

من البدهي ألا تغطّي أمثلتي جميع مستويات الاحتمالات؛ وما نسمّيه «التزام» أو «لطف» أو «مطابقة» مصنوع عموماً من مجموعة من ردود الأفعال نحو المؤلّفين والرواة والمراقبين وبقية الشخصيات. والرواة يمكنهم أن يكونوا مختلفين عن مؤلّفيهم أو عن قرّائهم بكونهم، بألف طريقة، ملتزمين أو غير مبالين؛ كما نلاحظ جيداً تعلّقاً شخصياً عميقاً (نيك في *غاتسبي الرائع*، وماكلر *سيد البالنتري*، وزايتبلوم في *د.فاوستوس*)، وانفصالاً خبيثاً أو مسلياً بفتور، أو غريب ببساطة (*انحطاط وسقوط* لووغ Waugh).

عندما نتكلّم عن وجهة النظر في التخييل، إن المسافة المهملة بصورة خطيرة من بين جميع المسافات هي المسافة الواقعة بين الراوي القادر على الخطأ، أو غير الجدير بالثقة، والمؤلف الضمني، لأن هذا الأخير يجرّ القارئ معه، ضد الراوي. إذا كان ما يدفعنا إلى مناقشة وجهة النظر هو إيجاد كيفية ارتباط هذه

الوجهة ببعض المؤثرات الأدبية، فإن الصفات الأخلاقية والفكرية للراوي تهمّنا أكثر من أن نشير إليها بضمير المتكلّم أو الغائب، أو أن نميّز رؤيتها أو لا نميّزها. إذا اكتشفنا أنه غير جدير بالثقة، فإن تأثير العمل الذي يرويه لنا كلّه يتغيّر.

إن مصطلحاتنا لوصف هذه الأنواع من المسافة نحو الرواة غير مختصّة بصورة تبعث على اليأس تقريباً. وبسبب نقص المصطلحات الأفضل سأقول عن راوٍ إنه جدير *بالثقة* (*reliable*) عندما يتكلّم أو يتصرّف بما يتناسب مع معايير العمل (الأمر الذي يُعيدنا إلى القول: المعايير الضمنية للمؤلّف) وسأقول إنه غير جدير *بالثقة* (*unreliable*) في الحالة المعاكسة. من الصحيح أنه من بين معظم الرواة الجديرين بالثقة، الأشهر يمضون مارّين في فترات طويلة من السخرية: فهم بالتالي «غير جديرين بالثقة»، بمعنى أنهم قادرون على الخداع. ولكن السخرية التي تثير المصاعب لا تكفي لتجعل الراوي غير جدير بالثقة. يجب أن نحتفظ بهذا المصطلح للرواة الذين يُقدَّمون على أنهم يتكلّمون بما يتواءم مع معايير الكتاب، فإنهم لا يفعلون ذلك في الواقع. أن يكون الراوي غير جدير بالثقة لا يعني أن يكذب، على الرغم من أن أحد المصادر الرئيسة لبعض الروائيين الحديثين كان استخدامَهم لرواة كاذبين بصورة مقصودة (*السقوط* لكامو Camus، و*الطفل الطبيعي* لكالدر ويلينغهام Calder Willingham، إلخ.). وهذا موقف مرتبط بصورة عامة بما سمّاه جيمس اللاوعي l'inconscience، الراوي ينخدع، أو أنه يطمح إلى مزايا يجرّده منها المؤلف. أو، كما في *هوكلبيري فين*، يعلن الراوي أنه شنيع بكل بساطة، في حين أن المؤلّف، من وراء ظهره، يمتدح مزاياه بصمت.

الرواة غير الجديرين بالثقة يختلفون اختلافاً بيّناً أحدهم عن الآخر، بحسب الاتجاه والمعيار الذي يتّخذونه، مقابل معايير المؤلّف. إن مصطلح «طابع» البالي، كما هو مصطلح «مسافة» الآن، يغطّيان عدداً من المؤثّرات يجب علينا أن نميّز بينها. بعض الرواة مثل باري لندن، هم أبعد ما يمكن عن المؤلّف والقارئ، فيما يخصّ مواصفاتهم، إن لم يكن بهذا النوع من الحيوية الجذّابة الخاصّة بهم. بعضهم مثل فليدا فيتش، «العاكس» في *رفاة بوينتون* *Les dépouilles de Poynton* لجيمس،

هم قريبون من تمثيل الذوق المثالي، والحكم، والمعنى الأخلاقي للمؤلّف. كلهم يتطلّبون نظراً ثاقباً من جانب القارئ أكثر مما يتطلّبه السرد الذي نثق فيه بالراوي.

-٨-

الرواة الجديرون بالثقة والرواة غير الجديرين بالثقة، يمكنهم جميعاً أن يرجعوا إلى أنفسهم، دون الدعم أو التصحيح الذي يأتي به رواة آخرون (غولي جيمسون في *فم الحصان* لكاري Cary، وهندرسون في *هندرسون صانع المطر* لبيلو Bellow)، أو يمكنهم أن يكونوا مدعومين أو مصحَّحين (*الصخب والغضب*). أحياناً يكون من المستحيل التقرير إن كان الراوي مخطئاً، وإلى أي حدّ هو كذلك؛ وأحياناً أخري يسهل التقرير: عندما يكون هناك توكيد ضمني، أو أحياناً عندما تكون الأحداث متناقضة بوساطة شهادة. يجب أن نشير إلى أن دعم راوٍ أو تصحيحه يمكن أن يكون مختلفاً اختلافاً جوهرياً، بحسب الحالة: من داخل الحدث، بحيث أن الراوي – العامل يستفيد من ذلك (فوكنر-*الدخيل*)؛ أو من الخارج، بحيث يساعَد القارئ على التصحيح أو على أن يُنشئ آراءه الخاصة بقوة، وهي تذهب لملاقاة آراء الراوي (*القوة والمجد* لــ غ.غرين). من الواضح أن الراوي العائد إلى نفسه يُنتج مؤثّرات مختلفة تماماً في هاتين الحالين.

-٩-

المراقبون والعاملون – الرواة، سواءٌ أكانوا واعين لأنفسهم أو لم يكونوا، جديرين بالثقة أو لم يكونوا، سواءٌ أكانوا ثرثارين أو صموتين، عائدين لأنفسهم أو مدعومين من آخرين، يستطيعون: إما أن يمتلكوا *ميزة* معرفة ما لم تكن تستطيع وسائلُ طبيعية صريحة أن تسمح لهم بتعلّمه، أو أن يكونوا *مقتصرين* على مفهوم واختزالات واقعية. الميزة المطلقة تتوافق مع ما نسمّيه عادةً كلية المعرفة l'omniscience. ولكن هناك تنويع كبير من الميزات، وقليلٌ جداً من الرواة «كلّيي المعرفة» يُسمَح لهم بأن يعرفوا أو أن يُظهِروا أكثر من مبدعيهم.

تنقصنا دراسة جادة تُعنى بتنويعات الحد، وبوظائفها الخاصة. بعض الحدود ليست إلا مؤقّتة، أو حتى لعبية ludiques – كالجهل الذي يفرضه فيلدينغ أحياناً على *أناه* (عندما يشك مثلاً بقواه الخاصة، بوصفه راوياً، ويطلب ربات الفن لمساعدته). وبعض التحديدات تنزع إلى أن تكون دائمة، على الرغم من أنها تكون عرضةً لهجرانات لحظية، كشخصية إسماعيل في *موبي ديك*، المحدودة بصورة عامة والواقعية إنسانياً، والتي تستطيع أحياناً أن تتجاوز حدودَها عندما تتطلّب القصة ذلك. «– إنه يمتلئ شجاعةً، ولكنه يواصل الطاعة؛ إن هذا هو أكثر الإقدامات حذراً، تمتم آخاب»: دون أن يوجد شاهد لروايته إلى الراوي). وبعضها الآخر إلى ما تسمح لها ظروفها، بالمعنى الضيّق للكلمة، بمعرفته (بضمير المتكلّم: هوك فين؛ وبضمير الغائب: ميراندا ولورا في قصص كاثرين آن بورتر Katherine Ann Porter).

الميزة المعزولة الأهم تقوم على منح الراوي منظراً داخلياً، بسبب القدرة البلاغية التي يستقيها منه. إن الغموض المهم يُعنى بمفاهيمنا عن كلية المعرفة، ولكنه غالباً ما يكون مخفياً بمصطلحاتنا. ونحن نصنّف ضمن فئة «مشهدي scénique» عدةَ أعمالٍ حديثة، كل عنصرٍ من عناصرها نُقل إلينا عبر المناظر المحدودة للشخصيات؛ ولكن هذه الأعمال تفترض قدراً من كلية المعرفة من قبل المؤلّف المقتصر على الصمت يساوي ما يوجد منه عند فيلدينغ، بحسب تصريحاته الخاصة. إن استكشافنا العشوائي للأوعية les consciences عند الشخصيات الست عشرة في *بينما أحتضَر* لفوكنر، الذي من خلاله لا نرى حصرياً إلا ما تحويه هذه الأوعية، يمكنه أن يبدو، بمعنى معيّن، غير مرتبط براوٍ كلّي المعرفة. ولكن هذه الطريقة هي في الواقع من كلية المعرفة، وذات فعالية كبيرة: يطلب المؤلّف الضمني إيماننا المطلق بقدراته التأليهية. غير مسموح لنا في أية لحظة أن نشكّ في معرفته الكاملة بالستة عشر وعياً، ولا بأنه اختار اختياراً صحيحاً أن يكشف لنا عن هذا الجزء وليس عن الآخر. باختصار، إن اختيار وجهة النظر المحدودة بالصورة الأكثر قوةً لا يسمح لنا بتحاشي كلية المعرفة؛ فالراوي الحقيقي هو كلي

المعرفة «بصورة طبيعية» بقدر يساوي في قلّته ما كانه دائماً. إذا كان الاستخدام المتعمَّد للصنعة يشكّل خطأً – والحال ليست كذلك – فإن السرد الحديث سيكون مخطئاً كسرد ترولوب (...)

إن المؤلّف الذي يتجنّب شكلَيْ الصنعة، في آنٍ واحد كلية المعرفة التقليدية، والتلاعب بوجهات النظر الداخلية، كما يُمارَس الآن – هذا المؤلّف، ويجب أن نشير إلى ذلك، ليس بالضرورة مطابقاً للمؤلّف غير الممثَّل المذكور سابقاً. في عصر *الجحود*، على سبيل المثال، يسمح جيمس لنفسه بعدة تعليقات، ولكنه لا يقوم إلا بالظن على معنى المخطّطات الموضوعية؛ المؤلّف ممثَّلٌ، ولكنه ممثَّلٌ بوصفه يجهل جزئياً ما يحدث.

-١٠-

أخيراً، إن الرواة الذين يقدّمون «مناظر داخلية» لشخصياتهم يختلفون بحسب عمق اقتحامهم واتجاهه. يستطيع بوكاشيو Boccace أن يعطي وجهات نظر داخلية ولكنها سطحية إلى أقصى حد. وجين أوستن تذهب بعيداً نسبياً على المستوى الأخلاقي، ولكنها تلامس السطح قليلاً على المستوى النفسي. جميع المؤلّفين الذين يستخدمون «المونولوج الداخلي» يحاولون أن يصلِوا إلى العمق، على المستوى النفسي، ولكن بعضهم يبقون سطحيين عمداً على المستوى الأخلاقي. يجب أن نتذكّر أن كل وجهة نظر داخلية مدعومة، ومهما كان «عمقها»، تحوّل مباشرةً الشخصيةَ التي يُكشَف النقاب عن وعيها إلى راوٍ. إذن إن وجهات النظر خاضعة إلى تنويعات بحسب جميع الفئات المذكورة سابقاً؛ وهذه التنويعات هي أهم، بحسب درجة الثقة التي تُمنح للراوي. بصورة عامة، كلما كان الاقتحام أعمق، كلما قبلنا أن نُخدَع، دون أن يضعف قبولنا لذلك. لقد أهملت هذه المسألة جدّياً، وهي إلى أية درجة ترتبط وجهات النظر الداخلية مع القبول الأخلاقي.

السرد فنٌّ وليس علماً، ولكن هذا لا يعني أننا سنصل بالضرورة إلى الإخفاق إذا ما حاولنا صياغة مبادئ حول هذا الموضوع. إننا نلاحظ وجود

عناصر منهجية في كل فن، والنقد المتعلّق بالتخييل لا يستطيع أن يتهرّب من مسؤولياته؛ عليه أن يحاول تفسير النجاحات والإخفاقات التقنية، بالرجوع إلى المبادئ العامة. ولكن المشكلة كلها تكمن في المكان الذي يجب أن توجد فيه هذه المبادئ العامة. التخييل، والرواية، ووجهة النظر، كل هذه المصطلحات لا تعرّض نفسَها إلى هذا النوع من التعريف الذي يجعل وحدَه التعميماتِ النقديةَ والقواعدَ ذاتَ دلالة. لا يمكن أن يُحكَم على فائدة تقنيةٍ معينة بالنسبة إلى الرواية أو إلى التخييل، بل يُحكَم فقط على فعاليتها في عمل معيّن أو في نوعٍ معيّن من الأفعال.

لم يكن من المستغرب أن نسمع مؤلّفين يؤكّدون أنهم لم يتلقّوا قطّ أية مساعدة من جانب النقّاد الذين يعالجون «وجهات النظر». عندما يصطدم الراوي بهذه المشكلة، يهتم دائماً بعملٍ فردي: أية شخصية ستقول هذه القصة (أو جزء من القصة)؟ وإلى أية درجة محدّدة من الثقة والتميّز وحرية التعليق سيكون لها الحق؟ هل سيُسمح لها بأن تُمثِّل بقوة؟ حتى لو يختار الروائي راوياً يناسب تصنيفات النقّاد، سواء أكان «كلي المعرفة» أو «بضمير المتكلّم» أو «كلي المعرفة بشكل محدود»، أو «موضوعياً» أو «تائهاً» أو «ممحواً»، إلخ، فإن متاعبه هي في بدايتها. لايستطيع في أية حال من الأحوال أن يجد رداً على مشكلاته الآنية والمحدّدة والعملية، بالرجوع إلى نظرية من قبيل «إن وجهة النظر كلية المعرفة هي الطريقة التي تعطي رشاقةً أكثر» أو أيضاً، إن وجهة النظر الموضوعية هي الأسرع والأكثر حيويةً»، إلخ. حتى أكثر التعميمات عقلانية لا يمكنه أن ينقذه على هذا المستوى، في حين أنه يواصل إنجاز روايته صفحةً بعد صفحة. وكما تبيّن وصوفات جيمس الدقيقة: لا يكتشف الروائي تقنيته الروائية إلا في اللحظة التي يقبض فيها على كل احتمالات الفكرة التي يطوّرها من أجل القرّاء. وبالتالي فإن أغلبية خياراته هي خيارات درجة وليست خيارات نوع. أن تقرّروا أن يكون راويكم كلي المعرفة فأنتم لا تقرّرون شيئاً عملياً. أية درجة محدّدة من اللاوعي سيكون لديه؟ هذا هو السؤال الصعب. وأن يقرّر أنه سيستخدم ضمير المتكلّم في مسروده، فإنه لا يقرّر شيئاً تقريباً أيضاً. أي نوعٍ من ضمير المتكلّم؟ وإلى أية

نقطة هو موصوف؟ متحيّز، ولكن إلى أية درجة، بدوره كراوٍ؟ جدير بالثقة، ولكن بأية طريقة؟ وبأي مقياس سيكون محدوداً بالاختزالات الواقعية؟ وبأي مقياس سيكون مسموحاً له أن يتجاوز الواقعية(١)؟

مما لا شكّ فيه أن هناك بعض المؤثّرات التي تسمح للمؤلّف بأن يتوجّه، فعلى سبيل المثال إذا أراد أن يصنع مشهداً مسلّياً أكثر، أو صعباً أكثر، حيوياً أكثر أو غامضاً، أو شخصيةً ألطف أو أكثر إقناعاً، فإنه يُنصَح بهذه الطريقة أو تلك. ولكن من غير المستغرَب أن يجد في اللحظة التي يسعى فيها إلى اتخاذ قرار تقنيةَ زملائه أكثر فعاليةً من القواعد المجرّدة التي يجدها في الكتب التعليمية. إن المؤلّف الحسّاس، قارئ الروايات العظيمة، يجد فيها منجماً من الأمثلة المحدّدة، أمثلة على الطريقة التي، منها هذا المؤثّر، المختلف كثيراً عن بقية المؤثّرات الممكنة، قد أُبرزت قيمته باختيار وسائل سرديةٍ خاصة.

على الناقد دائماً أن يبقى متنحّياً، وهو يعالج نماذج من السرد، وأن يرجع باستمرار إلى الأمثلة المحسوسة التي يمكنها وحدها أن تعدّل رغباته الخاطئة في التعميم.

ترجمته عن الإنكليزية:

مارتين ديزورمون Martine Désormonts

---

(١) لقد حاولتُ أن أعالج بعض هذه المسائل في the rhetoric of the fiction، الذي صدر عام ١٩٦١، عن منشورات جامعة شيكاغو. وهذا المقال عبارة عن نسخة مطوَّرة من الفصل السادس من هذا الكتاب.

من أجل نظام سيميائي للشخصية(*)

فيليب هامون

تطيّرات أدبية، هكذا سأسمّي كل معتقدات تشترك في نسيان الشرط اللفظي للأدب. هكذا هما وجود وعلم نفس الشخصيات، هذه الأحياء عديمة الأحشاء.

بول فاليري، *تيل كيل*

سواءٌ أكانت الشخصية من الرواية أو من الملحمة أو من المسرح أو من القصيدة، فإن مشكلة أشكال تحليلها ونظامها تشكّل إحدى نقاط «التثبيت» التقليدية للنقد (القديم والحديث) ونظريات الأدب. حول هذا المفهوم كانت البلاغة تعلّم «أشكالاً» أو أنواعاً مثل الصورة والبلازون والكناية Allégorie والجناس التصحيفي L'anagramme والملحمة والتشخيص la prosopopée، إلخ.، دون تمييزها بالتحديد. لقد ارتكزت التصنيفات الأدبية الأكثر تطوّراً (أرسطو ولوكاتش Lukacs وفراي Frye، إلخ) دائماً على نظرية للشخصية معلنة نوعاً ما (بطل إشكالي أو غير إشكالي، مطابقة أو تطهير، نوع أو فرد). إن النموذج النفسي(١)

(*) تشكّل هذه الدراسة النسخة المعدّلة لمقال ظهر تحت العنوان نفسه في مجلة:

Littérature, 6, 1966, Paris, Larousse

(١) هناك مقال هام لجيرار جينيت : "محاكاة الواقع والحوافز" (ظهر في Communication, 11, 1968، ثم أعيد في Figures, 2, Seuil, 1969) بيّن فيه أن علم النفس لم يكن في الشخصيات، بل في إدراك القارئ لبعض "تأثيرات النص" مرمَّز من قبل عصر وأنواع خاصة (محاكاة الواقع، الواقعية، إلخ) ومُظهَر من قبل الإنشاء المنهجي وإظهار صلات السبب والنتيجة بين أحداث الشخصيات.

(انظر المصطلح الإنكليزي: character) والنموذج الدرامي (الأنواع والاستعمالات) يبقى مهيمناً. إن البحث الساخر عن *مفاتيح* (من هي إيرين، ومن هو فيدون عند لابروبير La Bruyère؟) أو مصادر (ماذا كان نموذج *نانا* عند زولا؟) يبقى حياً. إن رواج نقدٍ تحليلي نفسي psychanalysante، أُجري بطريقةٍ تجريبية نوعاً ما، وأُخضِع غالباً لمفهوم مفرط التقدير survalorisé للموضوع الذي يبقى تقليدياً، يُسهم في جعل مشكلة الشخصية هذه مشكلة مضطربة مثلما هي سيئة الطرح[١] (مساعَدةً من أجل ذلك ببعض تصريحات الأبوة، المجيدة أو المؤلمة، والنرجسية دائماً، للروائيين أنفسهم)، حيث يختلط إلى الأبد مفهوم الشخص بالشخصية. من الطبيعي ألا يكون بوسع مفهوم الشخصية أن يكون مستقلاً عن المفهوم العام للشخص، أو الذات، أو الفرد[٢]. ولكننا نُدهَش من رؤية كل هذه التحليلات، وهي تحاول أن تبدأ مسيرةً أو منهجيةً متطلّبة، وهي تقتل، وتهوي على مشكلة الشخصية هذه وتتنازل فيها عن كل قوة لتلجأ إلى نفسوية psychologisme تافهة (هل جوليان سورِل خبيث؟ أي جزء منه يعود إلى العصر وأي جزء يعود إلى مشروعه الخاص، وأي جانب يعود إلى الدير؟ كيف نفسّر إطلاق النار على

---

(١) إن "التوبوس le topos" الأشهر هو بالتأكيد توبوس الشخصية "التي تعيش حياةً أكثر فأكثر استقلاليةً، وتنفصل أكثر فأكثر" عن مبدعها créateur démiurge: انظر بلزاك مستدعياً بيانشون، إلخ. ومن هنا أتت بعض ردود أفعال المدارس، زولا ضد ستاندال، والمبالغات التحليلية النفسية عند الستانداليين، أو الرواية الحديثة مدشّنةً "عصر الشكl'ère du soupçon" برفض الشخصية التقليدية "العميقة" لصالح "أشكال مسطحة للعبة ورق" (روب - غرييه). ومن أجل الحصول على وجهة نظر "كلاسيكية" حول هذه المسألة، يمكن أن نقرأ، إذا أردنا، *الروائي وشخصيته le romancier et son personnage* لفرانسوا مورياك، مع مقدمة لإدمون جالو Edmond Jaloux, Buchet-Chastel, 1933. ومن أجل الحصول على فكرة نقدية ونظرية أحدث، انظر آلان روب – غرييه " Sur quelques notions périmées-le personnage, in Pour un nouveau roman, Gallimard, 1964, coll. Idées، وانظر أيضاً F. Rastier, "Unconcept dans le discours littéraire" الذي ظهر في مجلة Littérature, 7, octobre, 1972, Paris, Larousse عدد مخصّص لـــ "خطاب المدرسة حول النصوص".

(٢) انظر كتاب م.زيرافا: M. Zéraffa, Personne et personnage, Paris, Klinck-Sieck, 1969 . يبقى وصف زيرافا فلسفياً وتاريخياً وجمالياً.

مدام دو رينال؟ ونسبح في مرافعة قضائية كاملة، وكأننا نتكلّم عن كائنات حيّة يجب تبرير تصرّف غير منسجم قامت به[١].) كذلك هناك إنجازات حديثة يمكن رصدها: (بقيت فئة الشخصية، بصورة مفارقة، إحدى الفئات الأكثر غموضاً في الشعرية. وأحد الأسباب هو بلا شك القليل من الاهتمام الذي يوجّهه الكتّاب والنقّاد اليوم إلى هذا المفهوم، كردة فعل على الخضوع الكامل «للشخصية» الذي كان قاعدةً في نهاية القرن التاسع عشر: (أرنولد بينيت Arnold Benett: «إن أساس النثر الجيد هو تصوير الطباع، ولا شيء غير ذلك.»[٢]) ؛ « character is the major aspect of the novel to witch structuralism has paid least attention and has been least successful in treating[٣]»

إذن تقوم إحدى أولى مهام النظرية الأدبية القوية («وظيفية»، «ملازمة immanente» لكي نستخدم المصطلحات نفسها التي استخدمها الشكلانيون الروس)،

---

(١) لا ريب في أن الشخصية مكان "تأثير واقع" مهم. (ونحن نعرف التحذيرات التقليدية: "أي تشابه مع الأشخاص... ليس إلا مصادفة محضة") بحسب رأي رولان بارت (*l'empire des signes,* Genève, Skira, 1970, p. 15-16)، وسيكون اليابانيون في منأى عن هذا الوهم المرجعي: "ككثير من اللغات، إن اللغة اليابانية تميز بين المتحرك (الإنسان/و أو الحيوان) والجماد، ولاسيما على مستوى أفعال الكون؛ فالشخصيات المتخيّلة الموجودة في قصة (من قبيل: ذات مرة، كان هناك ملك) مصحوبة بعلامة الجماد؛ بينما يسعى فنّنا جاهداً إلى سنّ "حياة" و"واقع" الكائنات الروائية، فإن البنية في اللغة اليابانية تأخذ أو تُبقي هذه الكائنات ضمن صفاتها "كمنتجات"، كعلامات مقطوعة من الغياب المرجعي بامتياز: غياب الشيء الحي." من المؤكد أن الجهود الأولى التي حاولت إعادة دراسة مسألة الشخصية موجودة عند تزفيتان تودوروف: Tzvétan Todorov, Communications, 8, 1966, Paris, وفي ،Littérature et signification, Paris, Larousse, 1967 Seuil. والانتقادات في مقال متأخر جداً لـــ س. شاتمان S.Chatman " On the formalist-structuralist Theory of character" (نقد عمل ت. تودوروف، journal of literary semantics, 1, 1972, Mouton) تقوم إذن على حالة قديمة من المسألة.

(٢) Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, O. Ducrot et T. Todorov, Paris, Seuil, 1972, p. 286.

(٣) J.Culler, structuralist poetics, Routledge and Kegan Paul, London, 1975, p. 230.

ودون إرادة منها لذلك، «بالحلول محل» المقاربات التقليدية للمسألة (الأفضلية ليست الأولوية)، وبأنِ تسبّق كل تفسير أو تعليق بمرحلة وصفية تتنقل داخل إشكالية سيميائية sémiologie مُلزِمة (أو سيميوطيقية sémiotique، كما يريدون). ولكن اعتبار الشخصية قبلاً à priori بأنها علامة، يعني اختيار «وجهة نظر» تبني هذا الشيء بإدماجه بالرسالة المحدّدة بنفسها على أنها اتصال، وعلى أنها مركّبة من علامات لسانية (بدلاً من قبولها كمُعطى من قبل التقليد النقدي ومن قبل ثقافة ترتكز على مفهوم «الشخص» البشري)، يتطلّب هذا أن يبقى التحليل متجانساً مع مشروعه، وأن يقبل جميع النتائج المنهجية méthodologiques التي يتطلّبها. من المحتمل بصورة خاصة أن تعالج سيميائية الشخصية مشكلات السيميائية (الصرفة) وحدودها الحالية: في الواقع إن هذه السيميائية في طور التشكّل، وهي فرغت للتو من إرساء أسسِ نظرية التنسيق الخطابي l'agencement discursif داخل الملفوظات، نظرية المسرود أو علم دلالة الخطاب[١]. ضمن هذا الإطار، يمكن أن تُقترح نظرية للشخصية، والتحديد la mise au point الذي نقترحه هنا لديه إذن كل الحظوظ (لا أكثر ولا أقل من الإيضاحات الأخرى) بأن يُكتَب تاريخه.

-١-

إذن إن الإيضاح يفرض نفسه في هذا المجال لكي يضم ويفرض ويُجانس على هذه المعطيات السيميائية سلسلةً من التحليلات المختلفة منشأة سابقاً ولكنها متفرّقة (طرائقياً وموضوعاتياً). دون أن ننسى أن مفهوم الشخصية هذا:

(١) حول موضوع السيميائية، انظر الأسطر الأولى والمعروفة لسوسير Saussure (Saussure, Cours de linguistique générale, Payot, 1965, p.33, P. 100, p. 101، بايو، ١٩٦٥، ص ٣٣، ص ١٠٠، ص ١٠١). في مقال هام عنوانه "سيميائية اللغة"، وقد أعيد في Problèmes de linguistique générale II, Gallimard, 1974). و يعرّف إميل بنفينيست نوعين من الدلالات: تلك الخاصة بالعلامة (سيميوطيقية)؛ وتلك الخاصة بالخطاب (دلالية)، وكل منهما يحرّك وحداته الخاصة. سوف نستخدم هنا هذه المصطلحات. والعمل النظري الأهم هو بالتأكيد في هذه الساعة (١٩٧٦) عمل آ.ج غريماس: A.J Greimas ,*Du sens*, Paris, Seuil, 1970).

أ) ليس مفهوماً «أدبياً» بصورة حصرية: إن مشكلةَ حرفيةِ *littéralité* المسألة (عمل «وحدة» خاصة ضمن الملفوظ تسمّى «شخصية»)، مشكلة «النحو النصّي» إذا شئنا) يجب أن تكون أولى من مشكلة أدبيتها (المعايير الثقافية والجمالية)؛

ب) ليس مفهوماً تشبيهياً anthropomorphe بصورة حصرية. على سبيل المثال، الروح l'Esprit في أعمال هيغيل Hegel يمكن أن تُعدّ شخصيةً؛ الرئيس- المدير- العام، الشركة المغفلة، المشرّع، التوكيل والربيحة هي «الشخصيات» تشبيهية نوعاً ما وتصويرية يُخرجها نص القانون حول الشركات[1]؛ وكذلك فإن البيض والطحين والزبدة هي «الشخصيات» التي يُخرِجها نصٌّ يتحدّث عن طرائق التحضير في المطبخ؛ وكذلك فإن الجرثوم والفيروس والكريّة والعضو هي «الشخصيات» التي يخرجها نصٌّ يتحدّث عن السيرورة التطوّرية لمرض معيّن.

ت) ليس مرتبطاً بمنظومة سيميوطيقية (وخاصة لسانية) بصورة حصرية: الإيماء والمسرح والفيلم والطقس والحياة اليومية أو الرسمية مع «شخصيات»ها المُمَأسسة[2] institutionnalisés. والرسوم المتحرّكة تُخرج «شخصيات» (الأصل اللغوي: persona تعني قناع المسرح، وpersonnage هي person باللغة الإنكليزية)؛

---

(١) انظر "تحليل سيميائي لنص قانوني" في "Analyse sémiotique d'un discours juridique, ١٢٨ in A.j. Greimas, sémiotiqueet sciences sociales, Paris, Seuil, 1976, p.79-128". بروب في "Morphologie du conte", (Paris, Seuil, 1970, p. 100) كان قد لاحظ أن أشياءً وصفات قد عُدَّت شخصيات كاملة الأهلية: "الكائنات الحية والأشياء والصفات يجب أن تُعدّ كقيم معادلة من وجهة نظر المورفولوجيا القائمة على وظيفة الشخصيات." وهذا لن يمنعنا، لأسباب السهولة، أن نتخذ في الأسطر التالية أمثلتنا بصورة شبه حصرية من مجال الأدب والتشبيهية. ومن أجل تحليل "سردي" لنص "فلسفي" (Destutt de Tracy)، انظر : F.Rastier, Idéologie et théorie des signes, Mouton, 1972

(٢) انظر E. Goffman, *Mise en scène de la vie quotidienne* " تُرجم إلى الفرنسية، في، Paris, Minuit, 1972١٩٧٢.

ث) هي إعادة بناء للقارئ مثلما هي بناء للنص (ربما لا يكون المؤثر- الشخصية إلا حالة خاصة من نشاط القراءة)

وربما كان من المستحسن أيضاً، من أجل تحديد عدد من المشكلات الهامة وعدم تجاهلها، أن نذكر مبدأين أو ثلاثة مبادئ عامة؛ لكي تتعلّقَ دراسةُ ظاهرةٍ بسيميائية، يجب على هذه الظاهرة:

١- أن تدخل في سيرورة اتّصال إرادية وعكوسة réversible.

٢- أن تحرّك عدداً صغيراً (منتهياً) من الوحدات المميزة للعلامات (قاموس).

٣- أن تكون أشكال تجميعها ومزجها محدّدة بعدد قليل (منتهٍ) من القواعد (نحو)؛

٤- أن تكون بصورة مستقلّة عن اللانهاية وعن تعقيد الرسائل المنتَجة والقابلة للإنتاج[1].

إن اللغة (الطبيعية والمصطنعة) تستجيب لهذه الشروط. ومع ذلك، فإن اللسانيات (لسانيات العلامة، بالمعنى المحدود) تحدّد وتحرّك وحدات ذات أبعاد محدودة (ملامح ملائمة، فونيمات phonèmes ومورفيمات morphèmes وتراكيب syntagmes...) في حين أن نظرية الشخصية (المُدخَلة إلى لسانيات الخطاب)، عليها بلا شك أن تُنشئ أنواعاً أخرى (سلسلة، تركيب سردي، نص، فاعل[2]...) ومن ناحية أخرى، من غير المؤكّد أن يكون المشروع التواصلي le projet communicatif، وخاصةً في عدد كبير من «النصوص» الحديثة، هو

---

(١) هذه العناصر الأربعة، تحدّث عنها إميل بنفينيست بوضوح شديد في " Sémiologie de la langue"، مرجع سابق.

(٢) ومن هنا يأتي التمييز الذي يفرض نفسه أكثر فأكثر بين العلامة والخطاب (أو النص أو الملفوظ): يجب أن يكون السيميوطيقي (العلامة) معروفاً، ويجب أن يكون الدلالي (الخطاب) مفهوماً" (إميل بنفينيست، عمل مذكور). هناك لسانيات عابرة translinguistique سوف ترجع إذن مع تفضيلٍ واضح إلى اللسانيين من أمثال هايلمسليف وهاريس وبنفينيست، الذين لم يشاؤوا أن يضعوا حدوداً قبلية للسانيات واعترفوا أن النص وحدة خاصة.

الشرط اللازم والكافي لتعريف حقل دراسة سيميائية؛ ففي هذه «النصوص»، يستطيع التعبير أن يتغلّب على التواصل، والاصطلاحي اللغوي على الإعلامي، والمشاركة اللعبية على نقل المدلول – (ومن هنا يأتي السؤال: هل كل ظاهرة ثقافية – رسم أو موضة...– تتعلّق بالسيميائية؟) وأخيراً إن الاختلاف الكبير الموجود بين مجال مثل الأدب (الذي يحرّك شخصيات أيضاً) ومجالٍ سيميائي، ذلك أن الرمز والرسالة، في حالة العمل الأدبي يتفقان، كما يلاحظ ذلك ك. توجبي K. Togeby (وبالإضافة إلى عملية أن ممارسات خاصة مثل التواصل غير قابلة للتطبيق فيه): كل عمل – توافق œuvre-occurrence يحوي رمزه الأصلي الخاص، وقواعده الخاصة التي تحدّد القدرة على مزج الوحدات المزوّدة بأبعاد وقيم لهجاتية خاصة(١).

من العبث أن ننفي أن هذا كلّه قد يعقّد إلى أقصى حد تحديد حقلٍ خاص (سيميائي) لدراسة الشخصية وبناء ميتالغة مناسبة ومتجانسة مع المشكلة. من بين مشكلات أخرى، يطرح هذا مشكلة تمييز حقل أسلوبي stylistique (أو بلاغي، أو «كلامي») سيكون مُقصىً من التحليل. ولكن كيف السبيل إلى تمييز ما يتعلّق بالأدب عن حرفية الشخصية؛ وما يتعلّق بعمل «عمل» عما يتعلّق بعمل «نص»؛ والمعطى القابل للملاحظة عن المبني النظري le construit théorique؟

هل يجب التمييز، على سبيل المثال، بين «شخصية – علامة» (/نابليون/ مسجّلاً في القاموس)، «شخصية – في – ملفوظ – غير – أدبي» (/نابليون/

---

(١) انظر ن. توجبي، مقال: "الأدب واللسانيات" في revue romane, 2, 1968 (عدد خاص)، Akademik forlag, Copenhague، وانظر أيضا، إميل بنفينيست، المصدر السابق: "يمكننا أن نميّز الأنساق التي يكون المعنى فيها مفروضاً من المؤلّف على العمل، عن الأنساق التي يكون المعنى فيها معبَّر اً عنه بوساطة العناصر الأولية في الحالة المعزولة، بصورة مستقلّة عن العلاقات التي يمكنها أن تنشئها. في النوع الأول، يُستَخرَج المعنى من العلاقات التي تنظّم عالماً مغلَقاً؛ وفي النوع الثاني، هي مندمجة مع العلامات نفسها". العمل الأدبي هو إذن مرمَّز عدة مرات: بوصفه لغةً وبوصفه عملاً وبوصفه أدباً.

وبدائله، في حديث، أو في كتاب تاريخ، أو في مقالٍ في صحيفة)، «شخصية – في – ملفوظ – أدبي» (/نابليون/ في *الحرب والسلم* لتولستوي Tolstoï؟)

يمكن أن نتوقّع أنه يجب بلا شك تمييز عدة مجالات مختلفة وعدة مستويات من التحليل عما يجب أن يُسمّى، من أجل تجنّب الإفراط في تسمية «وحدة» فرضية، «المؤثر – الشخصية – في النص» (بدلاً من: «الشخصية»).

-٢-

لنذكّر هنا ببعض المبادئ العامة جداً. مثلما يعترف السيميائيون غالباً بثلاثة تقسيمات فرعية في نظامهم (علم دلالة sémantique، والنحو syntaxe، والتداولية Pragmatique)، يمكن أن نميّز بصورة سريعة جداً بين ثلاثة أنواع من العلامات:

١) العلامات التي تُحيل إلى واقع العالم الخارجي (طاولة، زرافة، بيكاسو، نهر...)، أو إلى مفهوم متصوَّر (بنية، قيامة، حرية...) ويمكن أن نسميها علامات مرجعية référentiels. فهي تُحيل كلّها إلى معرفة مُمأسسة أو إلى شيء محسوس *معلوم* appris (علم دلالة «مستقر» نوعاً ما ودائم.) إننا نتعرّف إلى علامات كهذه ، فالقاموس يعرّفها.

٢) العلامة التي تُحيل إلى عنصر للفظ، علامات ذات محتوى «عائم» ولا تأخذ معناها إلا بالنسبة إلى موقف محسوس للخطاب (الآن وهنا)، وبالنسبة إلى فعل تاريخي لكلامٍ محدّد بمعاصَرة مكوّناته، (أنا، أنت، هنا، غداً، هذا...) هذه هي «الظرفيات الذاتية المركزية les circonstanciels égocentriques » لراسل Russell، و« الإشاري déictique » و« الموصِلات les embrayeurs » عند ياكبسون(١)، وهي غيرّ معرّفة «دلالياً» في القاموس.

---

(١) انظر الصفحات الشهيرة لبنفينيست في كتابه:

.*Problèmes de linguistique générale*, p. 225 et suiv., Paris, Gallimard,

٣) العلامات التي تُحيل إلى علامة منفصلة عن الملفوظ نفسه، قريب أو بعيد، سواء أكان سابقاً للسلسلة المحكية - أو المكتوبة -، أو لاحقاً. ووظيفتها لصقية عموماً واستبدالية واقتصادية، في الواقع هي تخفّض كلفة الرسالة، وطولها أيضاً، ويمكن أن نسمّيها بصورة شاملة تكرارية، اسم العلم والتعريف في بعض استخداماتهما، ومعظم الضمائر، والبدائل المختلفة، والفعل البديل،«faire»، إلخ[(١)]). والمحتوى، عائم ومتغيّر، هو فقط وظيفة السياق التي تُحيل إليه. تشكّل هذه العلامات فئة لسانية مميّزة لمن يدرس الانتقال من التشابهات المحتملة بين لسانيات *العلامة* ولسانيات *الخطاب* (عبر الجمل transphrstique)، أو لكي نستخدم مصطلحات بنفينيست، للانتقال من السيميائية إلى علم الدلالة. في الواقع، نحن نغادر بنى النظام القريب (مستوى التركيب) للانتقال إلى بنى ذات نظام بعيد (مستوى النص). تستطيع السيميائية، على الأقل للوهلة الأولى، ولإجلاء مجالها، أن تستعيد هذا الاستخدام الثلاثي، وأن تعرّف بصورة خاصة[(٢)]:

---

(١) حول البدائل وحول الظاهرة اللسانية للاستبدال، انظر ، على سبيل المثال: J.Dubois, Grammaire structurale du français, t. I, p. 91 et suiv., Paris, Larousse, 1965. ؛ ومن أجل أسماء العلم، المرجع السابق، ص. ١٥٥ وما يليها. كانت مسألة أسماء العلم هذه موضوع نقاش طويل بين المناطقة من ناحية، واللسانيين من ناحيةٍ أخرى؛ فقد أعطى المناطقة لـــ"اسم العلم" معنى خاص جداً. ولكي نكون دقيقين، ربما من واجبنا أن نقول إن "سيميائية الشخصية" تتوافق مع فصل "بدائل واستبدال" في أي كتاب نحو (تحليل وظيفي وتوزيعي لفئة من الوحدات تُسمّى "بدائل")، وأن الباقي كله سيكون "أسلوبية" الشخصية. وعلى اعتبار أن الشخصية لا تظهر في مواد "النص اللانهائي" للساني فحسب، بل في "أعماله" أيضاً، من المحتمل أن من الواجب التوجّه عبر تراتبية من الرموز إلى العمل بصورة متزامنة. انظر ج.س. سيرل J.S.Searle," Proper names" J.S.Searle, Mind266, LXVII, 1958، مايند، ٢٦٦، LXVII، ١٩٥٨، وب. كلارينفال B. Clarinval, "Essai sur le statut linguistique du nom propre" Cahiers de lexicologie, 11, 1967, II, Didier-Larousse, Paris

(٢) كما يمكننا أن نستخدم مقاييس وتصنيفات ياكوبسون للبدء في تصنيف جزئي، والحديث عن شخصية انفعالية/آمرة/ مرجعية/ تواصلية/ شعرية/ ميتالسانية، بحسب صفتها "الغالبة" الوظيفية في النص.

أ) فئة من الشخصيات – المرجعية: شخصيات تاريخية (نابليون الثالث في روغون – ماكار les Rougon-Macquart، ريشليو عند ألكسندر ديما A. Dumas) أو أسطورية (فينوس، زيوس...) أو مجازية (الحب، الكراهية..) أو اجتماعية (العامل، الفارس، المغامر...). وكلها تُحيل إلى معنى مليء وثابت، مجمَّد بواسطة ثقافة في أدوار وبرامج واستخدامات مقولبة، وقابليتها للقراءة تتعلّق مباشرة بدرجة مشاركة القارئ في هذه الثقافة (يجب أن تكون *مُتَعلَّمة* و*مُتَعرَّف إليها*). وعندما تُدمَج في ملفوظ تخدم بصورة أساسية «كإرساء» مرجعي يُحيل إلى النص الكبير الإيديولوجي، أو إلى قوالب أو إلى الثقافة. إنها تؤمّن إذن ما يسمّيه رولان بارت في مكان آخر «أثر الواقع l'effet du réel[1]» وتشارك غالباً جداً في التحديد الآلي للبطل (مهما فعل البطل، يبقى فارساً عند كريتيان دو تروا Chrétien de Troyes).

ب) فئة الشخصيات – المُوصِلة personnages-embrayeurs. وهي علامات حضور المؤلّف أو القارئ أو مندوبيهما في النص: شخصيات «الناطق باسم» والجوقات في التراجيديات القديمة، والمخاطبين السقراطيين، وشخصيات أمبرومبتوس Impromptus، والقاصّين والمؤلّفين المتدخّلين، واطسون إلى جانب شيرلوك هولمز، شخصيات الرسّامين، والكتّاب والرواة والثرثارين والفنانين، إلخ. قد تكون مسألة التعرّف إليها صعبةً أحياناً. وهنا أيضاً، إن عملية تأجيل التواصل (نصوص مكتوبة)، والآثار المختلفة للاختلاط أو التقنّع، يمكنها أن تشوّش على فك رموز «معنى» هذه الشخصيات، (من الضروري معرفة المفترَضات المسبقة، و«السياق»: قبلياً، على سبيل المثال، قد لا يكون المؤلف حاضراً خلف «هو» بأقلّ من حضوره خلف «أنا»)، وخلف شخصية قليلة الاعتبار، منه خلف شخصية فائقة الاعتبار. في المركز، مشكلة البطل.

ت) فئة الشخصيات – التكرارات[2] Personnages-anaphores. وهنا تكون الإحالة إلى منظومة خاصة بالعمل وحدها ضرورية. تنسج هذه الشخصيات في

---

(١) انظر مقال: Rolland Barthes, "*effet du réel*" Communications, 11, Paris, Seuil, 1968

(٢) حول هذا المفهوم الهام، والمأخوذ هنا بمعناه الواسع، انظر:

L. Lonzi "Anaphores et récit" , Communications, 16,1970, Paris, Seuil

الملفوظ شبكةً من النداءات والتذكيرات لمقاطع من ملفوظات منفصلة وذات طول متغيّر (تركيب، كلمة، شرح)؛ عناصر ذات وظيفة تنظيمية وجمعية بصورة خاصة، وهي بمعنى معين مقويات لذاكرة القارئ، شخصيات الخطباء، وشخصيات مزوّدة بذاكرة، وشخصيات تنثر المؤشّرات أو تفسّرها، إلخ. الحلم المنذر، ومشهد الاعتراف أو المسارّة، والتوقّع، والذكرى، والفلاش – باك، وذكر الأجداد، وصفاء الذهن، والمشروع وتثبيت البرنامج، كلها نعوت أو صور مميزة لهذا النوع من الشخصيات. فبوساطتها، يذكر العمل نفسه بنفسه، وينبني كتحصيل حاصل(١).

وثمة ملاحظتان هنا: من المؤكد أن شخصيةً ما يمكنها أن تشكّل، بالتزامن أو بالتناوب، جزءاً من عدةٍ من هذه الفئات العامة: كل وحدة يمكنها أن تتسم بتعدّد قيمها الوظيفية في السياق. ومن ناحية أخرى، من المؤكد أن الفئة الأخيرة هي التي تهمّنا بصورة خاصة، وأن نظريةً عامة عن الشخصية سوف تنشأ من مفاهيم التكافؤ، والاستبدال والتكرار. إذا كان كل ملفوظ يتصف بقوة ضمّه الداخلية، وبزيادته وباقتصاده، من ناحية؛ ومن ناحيةٍ أخرى، إذا كان الملفوظ «أدبياً» بوصفه ملفوظاً مكتوباً، ومؤجّلاً، فعليه أن يبيّن وأن يبني فوق ذلك أرموزةَ استخدامه وقراءته الخاصة، واستقلاليته الخاصة و«نحوه» الخاص، ومن المحتمل أن يتّصف هذا النحو بتضخّم التكراري بالنسبة إلى المرجعي والدلالي الأصلي: ضرورة تأمين التنظيم الخطابي، وانسجام المخطّطات السردية، والتعليم المقوّي للذاكرة للملفوظات الطويلة أحياناً. وبتكرارها وبإحالتها الدائمة إلى معلومة مقولة سابقاً، وبشبكة التقابلات والتشابهات التي تربطها، سيكون لكل شخصيات الملفوظ إذن، وبصورة دائمة، هذه الوظيفة التكرارية (الاقتصادية، والاستبدالية، والضامّة والمذكِّرة).

---

(١) تتفق هذه الشخصيات مع شخصيات المُبلِغين الذين تحدّث بروب عن أهميتهم (مرجع سابق، ص.٨٦ ، وما يليها) وهي تقوم بتأمين علاقات بين الوظائف: بين اختطاف الأميرة وانطلاق البطل، يجب أن تكون شخصية المُبلِغ قد أبلغت هذا البطل أن الأميرة قد اختُطفت. وهي تشكّل "منظّمي" المسرود. (رولان بارت).

يمكن أن تُعرّف الشخصية، بوصفها تصوّراً سيميائياً، وفي مقاربةٍ أولى، بأنها نوعٌ من المورفيم مضاعف التمفصل، مورفيم هجري migratoire يُظهِره دالٌّ signifiant متقطّع (عدد معين من الصفات) يُحيل إلى مدلول signifié متقطّع («معنى» أو «قيمة» الشخصية)؛ إذن تُعرَّف بحزمة من علاقات التشابه والتقابل والتراتبية والترتيب (توزيعها)، تكتسبها على مستوى الدال والمدلول، بصورة متتالية و/أو متزامنة، مع بقية شخصيات العمل وعناصره، وهذا في السياق القريب (الشخصيات الأخرى في الرواية نفسها، والعمل نفسه)، وفي سياق بعيد (على الغائب: الشخصيات الأخرى من الجنس نفسه). ولكن لنسلسل الأسئلة:

١-٣- مدلول الشخصية:

الشخصية وحدة دلالة بوصفها مورفيماً متقطّعاً، ونفترض أن هذا المدلول يمكن بلوغه من التحليل والوصف. إذا ما قبلنا فرضية الانطلاق بأن «شخصية الرواية تولد فقط من وحدات المعنى، وهي ليست مصنوعة إلا من جمل مقولة من الشخصية أو عنها[١]»، الشخصية إذن هي حامل أحاديث المسرود وتحويلاتها. ويبدو أن سيميائيي المسرود قد اتفقوا حول هذه النقطة؛ برأي لوتمان Lotman أن «الشخصية هي تجمّع لملامح تمايزية différentiels (...) وملامح متمايزة distinctifs»؛ وأن «الطبع هو الاستبدال[٢]»؛ ويرى غريماس: «الممثلون (...) هم أعجومات lexèmes (= مورفيمات بالمعنى الأمريكي) منتظمة، بمساعد علاقات نحوية، في ملفوظات متواطئة univoques[٣]». وفي الدراسة الشهيرة التي أجراها ليفي - شتراوس على كتاب بروب، وضع مفهوماً للشخصية أشمل من مفهوم بروب (الذي لم يُبقِ من مدلول الشخصية إلا وظيفته السردية): «كل شخصية

---

(١) ويليك Wellek et Waren, la théorie littéraire, Paris, Seuil, 1971, p. 208 مترجم إلى الفرنسية.

(٢) La structure du texte artistique, trad. Française, Paris, Gallimard, 1973, p. 346-349

(٣) "Du sens", op. cit. p. 188-189

ليست معطاة على شكل عنصر ظليل يجب على التحليل البنيوي أن يقف أمامه»؛ في مسرود «الشخصية تشبه كلمةً عُثر عليها في وثيقة ولكنها غير موجودة في قاموس، أو باسم علم، أي بمفردة مجردة من السياق (...)»، إنها حامل «عالم الحكاية القابلة للتحليل إلى أزواج من التقابلات المختلطة بصورة مختلفة داخل كل شخصية، التي هي (...) على طريقة الفونيم كما تصوّره رومان ياكبسون «حزمة من العناصر التمايزية[1]». ومع ذلك، بالاختلاف مع المورفيم اللساني، الذي

---

(١) "La structure et la forme"، نص صدر عام ١٩٦٠، مستخدم من جديد في *Anthropologie structurale, 2,* Paris, Plon,1973, p. 161-163، يستخدم كلود ليفي-شتراوس في النص نفسه تعبير *"باقة العناصر التمايزية"* (ص ١٧٠). وسنجد في ملاحظات سوسير حول الـ Niebelungen، التي طبعها حديثاً وجزئياً (د.س.آفال D.S. Avalle في عمل جماعي عنوانه , "Essais de la théorie du texte"Paris, 1973) تعريفات قريبة بصورة مدهشة من تعريفات ليفي-شتراوس أو بروب أو دوميزيل Dumézil: "الخرافة تتألّف من سلسلة من الرموز في نص يجب تحديده. وهذه الرموز، بلا أدنى شك، خاضعة إلى التقلّبات نفسها وإلى القوانين نفسها التي تخضع إليها كافة الرموز الأخرى، على سبيل المثال الرموز التي هي كلمات اللغة. إنها تشكّل كلّها جزءاً من السيمياء (...) كل شخصية من الشخصيات هي رمز يمكن أن يتغيّر – تماماً مثلما هو الأمر بالنسبة إلى لغات الرون:

أ) الاسم؛

ب) الموقع بالنسبة إلى المواقع الأخرى؛

ت) الطباع؛

ث) الوظيفة، الأفعال.

الشخصية هي إذن: شبح يُحصل عليه من المزج الهارب لفكرتين أو ثلاث (...) حالة مؤقتة من التجميع، العناصر الموجودة وحدها (...) مزج ثلاثة أو أربعة ملامح يمكنها أن تنفصل في أية لحظة." وهو قريب أيضاً من بعض تعريفات "الروائيين الجدد" في الستينيات، على سبيل المثال، الشخصية بوصفها "حاملة حالات" أو حامل لبعض التحويلات أو المحفوظات الدلالية (ناتالي ساروت Nathalie Sarraute في "ما أسعى إلى القيام به"،"

(*Nouveau roman, hier, aujourd'hui,* Paris, UGE, 1972, t.II, pratiques" p. 35 p. 35

يتعرّف إليه المتكلّم مباشرةً ، فإن «الطابع الدلالي l'étiquette sémantique» للشخصية ليس «مُعطًى donnée» قبلياً ومستقرّاً حتى يمكن التعرّف إليه بصورة صرفة، بل هو بناء يتمّ تدريجياً، خلال زمن القراءة، وخلال زمن المغامرة التخييلية، «شكل فارغ تملؤه المحمولات المختلفة (أفعال أو نعوت[1])». الشخصية هي إذن، دائماً، تعاون بين مؤثّر من النص (تأكيد لعلاقات دلالية بين النصوص lintratextuels)، ونشاط تذكير وبناء يقوم بها القارئ.

إذا ما قبلنا أن معنى علامة في ملفوظ هو محكوم بكل السياق السابق الذي ينتقي ويفعّل الدلالة من بين عدة دلالات ممكنة نظرياً، ربما يمكننا أن نوسّع مفهوم السياق هذا إلى كل نص من التاريخ أو الثقافة. فعلى سبيل المثال، إن ظهور شخصية تاريخية (نابليون) أو أسطورية (فيدر معرَّفةً بأنها ابنة مينوس وباسيفايي) سوف يجعل دورهما متوقَّعاً إلى أبعد حد في المسرود، باعتبار أن هذا الدور مقدَّر مسبقاً بخطوطه العريضة من تاريخٍ سابق مكتوب ومثبّت سابقاً. فبوصف نانا ابنة جيرفيز وكوبو، وبوصفها من آل ماكار (أي تحدّدها الوراثة مسبقاً) فإن نهايتها البائسة «مبرمجة» مسبقاً، و«دائرة حركتها» مرتهنة بقوة منذ أول ذكر لاسمها أو لصورتها[2].

ومن هنا تأتي أهمية الإخراجات التكرارية للتذكير والاستباق (مشاهد الذكرى والتذكير الوراثي، والحلم المُنذِر، والامتحان الواعي، إلخ.)، والطريقة التي تقوم على إبداع أسماء علم «مختلطة» (تشبه، حتى مورفيمين أو ثلاثة، أسماء العلم للشخصيات التاريخية) تقوم في آنٍ واحد بالإرساء المرجعي والتلميح الضمني

---

(١) *Todorov, Grammaire de Décameron, Mouton, 1969, p. 28*

(٢) الشخصية التاريخية غالباً ما تكون ثانويةً في حدث الرواية الكلاسيكية : "إن هذه الأهمية القليلة بالتحديد التي تمنح الشخصيةَ التاريخية وزنها المضبوط في الواقع؛ هذا القليل هو مقياس الصحة (...) [الشخصيات التاريخية] تعود إلى الرواية بوصفها أسرةً، ومثل الأسلاف المشهورين والمضحكين بصورة متناقضة، فإنها تعطي الصفة الروائية بريق الواقع، وليس بريق المجد: إنها آثار الواقع القصوى" (Rolland Barthes, , Paris, Seuil, 1970, p. 108-109).

«لأدوار» مبرمجة مسبقاً (نموذج: مورني – مارسي في رواية *سعادة أوجين روغون* Son Excellence Eugène Rougon، لإميل زولا[1])، والطريقة التي تقوم على إدخال اسم علم تاريخي إلى قائمة أسماء متخيَّلة (أو بالعكس). ومع ذلك، فإن الثبات النسبي للاسم (و«الدور» الذي ثبّته التاريخ سابقاً، والشخصية التي تحولّت إلى قدر) لا يمنع أن تمتلك بعض الوظيفية السردية الأصلية في العمل. وكذلك فإن ذكر اسم العلم لمكان جغرافي، شارع الريفولي أو باريس أو الهافر أو نانتير...) يمارس دائماً وظيفة ثلاثية: إرساء مرجعي في فضاء «حقيقي» من ناحية، والتأكيد على قَدَر إحدى الشخصيات من ناحية أخرى (المساكن المختلفة لجيرفيز في رواية *الحانة* l'assomoir لزولا) وتكثيف اقتصادي «للأدوار» السردية المقولَبة (الإنسان لا يفعل في الشانزيليزيه ما يفعله في حي لاغوت دور)؛ أو، إذا ما أخذنا هذا بطريقة مختلفة، فإن هذه الأسماء (التاريخية والجغرافية) تتطلّب في آنٍ واحد أن تكون *معروفةً* (فهي تذكّر إذن بالكفاءة الثقافية للقارئ) و*مفهومة* (سواء أكانت معروفة أو غير معروفة، فإنها تدخل في منظومة من العلاقات الداخلية التي يبنيها العمل).

بالمقابل إن أول ظهور لاسمِ علمٍ غير تاريخي يُدخِل في النص نوعاً من «البياض» الدلالي (لأعجوم غيّوم l'asémantème de Guillaume): فمَن هي هذه الجيرفيز وهذا اللانتييه اللذان يظهران في أول سطر من *الحانة*[2]؟ وهذه العلامة الفارغة سوف تمتلئ تدريجياً بالدلالة، وبسرعةٍ كبيرة عموماً في مسرود «كلاسيكي» (على سبيل المثال بصورة، أو بذكر المشاغل ذات الدلالة، أو بدور اجتماعي خاص). نحن إذن في صدد عمل *تراكمي* cumulatif للدلالة. هنا بلا شك

---

(١) يمكن أن نذكّر هنا بعبارة ل.سبيتزر L. Spitzer، التي تعرّف الاسم "الأمر القطعي للشخصية". ولكن هذا صحيح بالنسبة إلى كل مسرود وكل شخصية (تاريخية أو غير تاريخية): كلما طال المسرود كلّما كانت الشخصية مقدَّرةً بكل ما يعرفه القارئ عنها مسبقاً. ومن هنا تأتي الإمكانية بالنسبة إلى المؤلّف بأن يقدّم سلسلةً كاملة من"خيبات الأمل" في هذا الانتظار.

(٢) "كانت جيرفيز قد انتظرت لانتييه حتى الساعة الثانية صباحاً."

يكمن الاختلاف الكبير بين علم لسانيات العلامة من ناحية، وسيمياء المسرود من ناحية أخرى، ذلك لأن هذا الأخير عليه أن يأخذ بحسبانه دائماً المظهرَ الخطابي، خطّي، وتراكمي للنص ولقراءته.

مورفيم «فارغ» في الأصل (ليس له معنى، وليس له من مرجع إلا المرجع السياقي)، ولا يصبح ممتلئاً إلا في الصفحة الأخيرة من النص، بعد أن تنتهي التحويلات المختلفة التي كان حاملَها وفاعلَها[1]. ولكن مدلول الشخصية، أو «قيمتها»، إذا ما أعدنا استخدام مصطلح سوسيري، لا يتشكّل فقط من التكرار (تكرار السمات والبدائل والصور واللوازم leitmotive) أو من التراكم والتحويل (من الأقل تحديداً إلى الأكثر تحديداً)، بل أيضاً بالتقابل، بالعلاقة مع بقية شخصيات الملفوظ. ولنلاحظ أن هذه العلاقة تتغيّر من سلسلة إلى أخرى، وأنها ستلعب على مستوى الدالّ كما على مستوى المدلول (شخصية مجنّسة sexué وشخصية غير مجنّسة asexué)، بحسب صلات التشابه والاختلاف. إذن ستكون المشكلة الكبيرة في التحليل هي تحديد واستخراج وتصنيف المحاور الدلالية الرئيسة المناسبة (الجنس مثلاً) التي تتيح بَنْيَنَةَ الطابع la structuration de l'étiquette الدلالي لكل شخصية (طابع، مرةً أخرى نقول إنه غير مستقرّ وقابل للضبط بوساطة تحويلات المسرود نفسها)، كطابع مجموع المنظومة. لقد كان تزفيتان تودوروف قد عرض هذا البرنامج بصورة واضحة في كتابه *شعرية النثر*: «إن مؤشّرات المؤلّفين العديدة، أو حتى إن نظرةً سطحية إلى أي مسرود، تبيّن أن هذه الشخصية تقابل تلك الشخصية. ومع ذلك فإن التقابل المباشر للشخصيات قد يسهّل هذه الصلات

---

(١) "لنفترض أن شخصية الرواية مُدخَلة، على سبيل المثال، بإطلاق اسم علم يُعطى لها، فإنها تُبنى تدريجياً بمفاهيم تصويرية متعاقبة ومنتشرة على طول النص، ولا نقبض على شكلها الكامل إلا في الصفحة الأخيرة، بفضل التذكّر الذي يقوم به القارئ." غريماس، "الفاعلون والممثّلون والأشكال"، في *Sémantique narrative et textuelle,* ouv. Coll.,Paris, Larousse, 1973, p. 174.

إذن إن سيمياء المسرود سوف تمزج مفهوم الموقع (أين تظهر الشخصية في العمل؟ وما هو توزّعها؟) بمفهوم التقابل (مع أية شخصياتٍ أخرى لها علاقات تشابه و/أو تقابل؟)

دون أن يقرّب هدفَنا. من الأفضل تفكيك كل صورة إلى ملامح مميِّزة، ووضع هذه الملامح ضمن صلة تقابل أو تطابق مع الملامح المميِّزة الأخرى لشخصيات المسرود نفسه. وهكذا فإننا نحصل على عدد محدود من محاور التقابل التي ستجمّع عمليّات مزجها المختلفة هذه الملامحَ في حزمٍ ممثِّلة للشخصيات(١).» وهذه المحاور البسيطة والأساسية سوف تتكرّر على أساس رجوعها في الملفوظ، أي بعد أن يكون هذا الملفوظ قد قُطِّع إلى سلاسل قابلة للتشبيه ومصنَّفة من جديد بحسب نموذج جدولي ذي «قراءة شاقولية(٢)» ستكون المشكلة الأولى إذن هي بإجراء عملية فرز بين هذه المحاور: إذا ما اكتشفنا تقابلاً راجعاً بين ملك وراعية (لنعيد ذكر مثال ليفي - شتراوس نفسه)، فهل سنحتفظ: بالجنس (شخصية مذكّرة في مقابل شخصية مؤنّثة)، أم بالسن (مُسنّ في مقابل شابة)، أم بالإيديولوجيا (مؤمن مقابل كافر)، أم

---

(١) *Poétique de la prose,* Paris, Seuil, 1971, p. 15، يعيد تودوروف استخدامَ المصطلح نفسه الذي استخدمه ليفي-شتراوس للغاية نفسها، واستخدمه رومان ياكبسون من أجل غاية سيميائية أخرى (الفونيم). وبالإضافة إلى النصوص النظرية لتودوروف وغريماس، لنذكر كتباً هامة ركّزت على مفهوم الشخصيات، تاشين يوسيل Tashin Yucel، Tashin Yucel ,Figures et messages dans la Comédie humaine, Paris, Mame, 1972، باريس، مام، ١٩٧٢، وعلى وجه الخصوص هناك كتاب مكتوب ضمن منظور وبلغة شارحة منطقيين أكثر منهما سيميائيين، Alexandrescu , la logique du personnage, Paris, Mame, 1974 .

(٢) المصطلح (والطريقة) هما لبروب (Propp, Morphologie du conte, ouv. Cit., p. 174). انظر أيضاً التحليل "الشاقولي" لأسطورة أوديب لليفي-شتراوس (,Anthropologie structurale 1 Paris, Plon, 1958, p. 235 et suiv.)، نموذجاً لقراءة جدولية مخصّصة لتبيان الثوابت الدلالية للمسرود، قراءة يختفي فيها "التسلسل الزمني ضمن قالب زمني" (Anthropologie structurale 2, ouv. cit. p. 162) وبحسب رأي رولان بارت أيضاً: "المعنى ليس في نهاية المسرود، بل يعبره." وحتى هنا، ص. ١٥، دراسة منظومة الشخصيات هو إذن لاحق:

أ) لتقطيع النص إلى سلاسل.

ب) لتصنيف هذه السلاسل.

ت) لاختزال هذه السلاسل.

بالمسكن (عالم ثقافي ومدني مقابل عالم طبيعي وريفي) كمحور مناسب، أم بمحاور أخرى أيضاً؟ وستكون المشكلة الثانية بعد عملية التحديد هي مشكلة إنشاء *التراتبية* بين المحاور المأخوذة. مثلما في علم الصوت la phonologie لا تملك المحاور جميعاً المردودَ نفسَه (هكذا المدة في اللغة الفرنسية – patte vs pâte – تقوم بالتمييز بين مفردات أقل بكثير من التصويت la sonorisation أو الخن la nasalisation)، كذلك يجب تصنيف المحاور الدلالية المأخوذة بحسب ما تقوم به بالتمييز بين جميع شخصيات المسرود أم بعضها فقط(١).

على سبيل المثال لنفترض أن التحليل أخذ كمحاور مناسبة: الجنس والأصل الجغرافي والأيديولوجيا والمال. فإن الشخصية ش١ ستكون عندئذ معدودةً بأنها «أعقد» (لا علاقة لهذا التعقيد بـــ «التعقيد» أو «الغنى» لشخصيةٍ ما ضمن المقاربة النفسية التقليدية، ولكنه قد يأخذ بالحسبان عدة أحداس intuitions للقراءة) من شخصية ٣ التي هي «مبلَّغة» بمحاور أقل من الشخصية١:

شخصيات	جنس	أصل جغرافي	أيديولوجيا	مال
ش١	+	+	+	+
ش٢	+	+	+	+
ش٣	+	Ø	Ø	Ø
ش٤	+	+	Ø	Ø
ش٥	+	+	Ø	Ø

(١) ومع ذلك فلن نخلط بين الإشارة إلى *غياب، إشارة* يُظهرها النص بعدة وسائل، وغياب الإشارة. ولن نأخذ هذا الأخير إلا إذا دخل في منظومة علاقات. المسكوت عنه في النص، هو دائماً غير قابل للوصف لأنه لانهائي، وهذا ليس مبرّراً لأنهم لا يحدّثوننا مثلاً عن الآراء اللسانية لشخصية ما، لأخذ هذه الشخصية على أنها ليست عالمة لسانيات، أو مضادة لعلم اللسانيات، وأخذ المحور: "كفاءة لسانية". لن نأخذ بهذا التوصيف السلبي إلا إذا كانت هذه الشخصية متجابهة مع شخصيات أخرى، مقدَّمة بصورة جليّة على أنها تهتم بعلم اللسانيات.

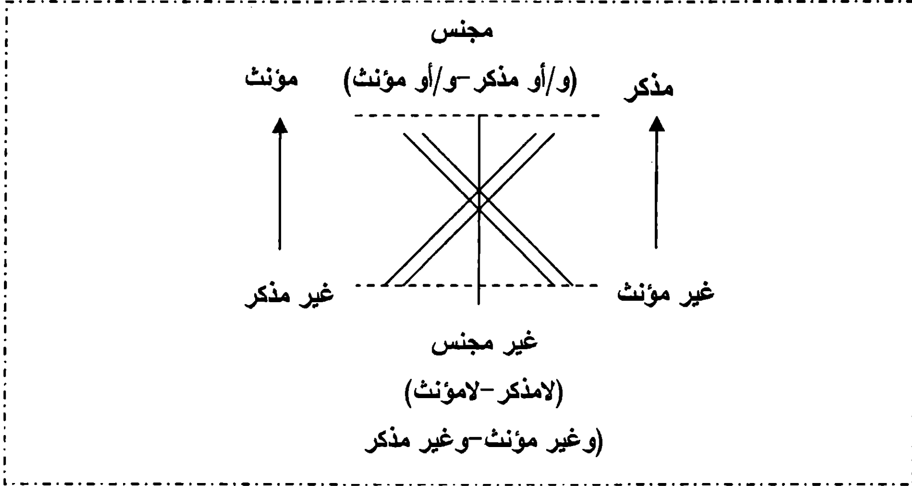
هكذا نرى أن أصنافاً من «الشخصيات–النماذج» تتحدّد، ومجموعات أو تجمّعات متجانسة من الشخصيات التي يحدّدها العدد نفسه من المحاور الدلالية والسمةُ الدلالية نفسُها. وهكذا في الجدول السابق، تشكّل ش١ وش٢ جزءاً من الصف نفسه، وش٤ وش٥ تشكّلان جزءاً من صف واحدٍ آخر، وأن ش٣ تقابل بصورة شاملة (ش١ + ش٢) + (ش٤ + ش٥)، إلخ.

وهذه الجدولة لتوصيفات الشخصيات – الممثلين سوف تُضاهى، بصورة مكمّلة، بجدولةٍ أخرى لوظائفها، أي النماذج المختلفة من الأفعال التي تقوم بها على مدى المسرود:

شخصيات	استقبال مساعد	دفع بحوالة	قبول عقد	تلقّي معلومة	تلقّي مُلك	صراع منتصر
ش١	+	+	+	+	+	+
ش٢	+	+	+	+	+	+
ش٣	+	+	+	+	Ø	Ø
ش٤	+	+	Ø	Ø	Ø	Ø
ش٥	+	Ø	Ø	Ø	+	Ø
ش٦	+	O	O	+	+	+
ن...						

وهذا سيعطي تراتبيات أيضاً: الشخصيتان ش١ وش٢ ستُصنّفان في الصف نفسه للشخصيات – النماذج (هما تقومان بالوظائف نفسها، والأكثر عدداً). وستكون ش١ وش٢ وش٣ أكثر «حركةً» من ش٥، إلخ. وعلى التحليل فيما بعد أن يقارن بين الصفوف. وهذه التصنيفات ستعطي معايير لتمَييز الشخصيات «الرئيسة» (على سبيل المثال: ش١ أقل «تخطيطاً» وأكثر «تعقيداً» من ش٣ أو ش٥) من الشخصيات «الثانوية» أو من الأدوار البسيطة (المحدّدة بوظيفة واحدة، أو توصيف واحد) (انظر الفقرة ٢).

بالإضافة إلى ذلك، سوف نسعى إلى عدم الانغلاق في ثنائية للحد أولية والذهاب إلى أبعد ما يمكن في تفصيل تحليل السمة الدلالية بالنظر ما إذا كانت هذه المحاور العامة ليست قابلة للتحليل هي نفسها إلى مجموعات فرعية منطقية، ذات ملامح مناسبة، وهكذا فإن أصل شخصية يمكن أن يجعل من هذه الشخصية مواطناً أصلياً، أو دخيلاً، ويمكن أن تُفكَّك الأيديولوجيا إلى تقدمي - ضد - رجعي، إلخ. وهكذا فإن مفهوم الجنس قابل للتفكيك إلى:



ف هذا المخطّط = تشير إلى علاقات *تناقض*[1] (منكر/غير منكر علاقات لزوم... علاقات *تعاكس* (مذكر - مؤنث). وهكذا يصبح مريحاً أكثر أن نرى:

أ)،ما هي الأقطاب المنطقية التي تشغلها تفضيلياً هذه الرواية، أو مجموع المنظومة[2].

---

(١) حول استخدام هذه المخططات المنطقية، انظر ر. بلانشيه: R. Blanché , *Structures intellectuelles*, Paris, Vrin, 1969"، وغريماس، وكلود شابرول وف. راستييه وج.ك. كوكيه (عمل مذكور). ويستخدم ليفي - شتراوس في Mythologiques استخداماً كبيراً لبنى ذات أربعة أقطاب لوصف تحولات المضامين التي تتم من أسطورة إلى أخرى.

(٢) حول أهمية الأقطاب الحيادية (لا...ولا) أو المعقّدة (إما....أو/ تارةً....تارةً/ و....و) لتوليد شخصيات موسّطة (التريكستر والحكام والشخصيات "الممزّقة" و"المعقدة" والتوفيقية والمتناقضة)، انظر ليفي - شتراوس: *Anthropologie structurale*, ouv. cit. p. 248 et suiv.

ب) ما هي المحاور التقابلية المستخدمة تفضيلياً (التعاكس هو تقابل «أضعف» وأكثر حصريةً من التناقض)؛

ت) ما هي الصلات بين المخطّطات schémas، وأقطاب المخطّطات المختلفة (هل صلة غير مجنَّس asexué على علاقة، أم ليست على علاقة، مع قطب غير سياسي apolitique في مخطّط الإيديولوجيا، على سبيل المثال؟)؛

ث) ما هي خطوط السير التفضيلية التي تُنجزها الشخصيات من قطب إلى آخر، أي هل هناك من قواعد لتحويلاتها(١)؟

قد تنشب مشكلةٌ أخرى في حال التشابه الكامل بين شخصيتين، أو عدة شخصيات، يكون لها «السمة الدلالية» ذاتها، شخصيات يمكن أن نصفها عندئذ بأنها «مترادفة»؛ على سبيل المثال، كيف نميّز بين شخصيتين غير مجنَّستين، أو بين شخصيتين هما في آنٍ واحد غير مجنَّستين وغير سياسيتين، إلخ.؟ قد يكون من المفيد أن نرى كيف أن النص يُنشئ، داخل الصف الواحد من الشخصيات، مقياساً للتغييرات والتدريجات (من نوع مسيَّس أكثر ← مسيَّس أقل) يكمل ويُنهي بنى تقابل (من نوع مسيَّس أكثر – غير سياسي)، إذن التوصّل إلى الإحاطة بمفهوم «درجة» التوصيف، مع عدم نسيان أن معايير التردّد ليست وحدها مناسبة بالضرورة، أن شخصيةً مذكورة مرةً واحدة على أنها «مسيَّسة» يمكنها أن تكون كذلك أكثر من شخصية مذكورة عدة مرات على أنها مسيَّسة(٢). إذن من أجل

---

(١) هذا مفهوم توجّه l'orientation البنى المنطقية. انظر: *Du sens*, ouv. cit. p.165 A.J.Greimas,.

(٢) حول الاختلاف بين البنية غير الموجَّهة scalaire والبنية التقابلية، انظر بلانشيه، عمل مذكور سابقاً، ص. ١٠٧ وما يليها. دور تضاعف الشخصيات يجب أن يُفحص دائماً بعناية. هل المقصود هو مجرّد عملية توكيد أسلوبي (نوع من المبالغة في المنظومة السردية التي قد تؤدّي إلى الكناية أو إلى الملحمة)، أم إن للتكرار réduplication وظيفةً أخرى، وعلى الأخص وظيفة تصنيف؟ أليس هناك دائماً، تحت ما يظهر قبلياً، على أنه تكرار للشخصية نفسها، بنية تقابلية أو غير موجّهة (ذات درجات) مموّهة؟ غالباً ما ألحّ ليفي – شتراوس على أنّ تكرار إحدى الوحدات في الأسطورة ليس في معظم الأحيان، إلا تمويهاً لبنية متراجعة =

تحديد هوية شخصية وتصنيفها تصنيفاً دلالياً، سوف نجتهد دائماً في المزج: في آن واحد بين المعايير الكمية critères quantitatifs لمعلومة يُعطيها النص صراحةً عن شخصية) والمعايير الكيفية qualitatifs؛ ومن بين هذه المعايير، سوف نتساءل إن كانت هذه المعلومة حول *وجود* الشخصيات موصلة بطريقة مباشرة عن طريق الشخصية نفسها؛ أو بطريقة غير مباشرة، عن طريق تعليقات الشخصيات الأخرى عليها (أو عن طريق المؤلّف)؛ أو إن كان المقصود معلومة ضمنية يمكن الحصول عليها من تصرّف الشخصية، من *أفعالها*. كل تحليل للمسرود مضطرّ، في لحظةٍ أو في أخرى، للتمييز بين *وجود* الشخصية *وفعلها*، بين *التوصيف والوظيفة*(حتى لو كان ذلك لوصف شخصيات ماكرة أو غامضة، حيث الوجود لا يتوافق مع الأفعال، أو الشخصيات ضعيفة الإرادة حيث مشروع تغيير الوضع ليس متبوعاً بإنجاز، إلخ...) أو بين ملفوظات سردية وملفوظات وصفية[١]. وهكذا بالنسبة إلى شخصية «مجنّسة» نميز:

أ) إن كانت هذه المعلومة آتية من *توصيف* (مباشر أو غير مباشر) *وحيد* (على سبيل المثال: أن يقال إن هذه الشخصية «تلاحق النساء»)؛

=(انظر بصورة خاصة: Mythologiques II, Du miel aux cendres, Paris, Plon, 1968, p. 138,139, 156) كما طرح فرويد Freud مشكلة تأويل تكرار ظهور بعض الأدوات أو بعض الشخصيات المتشابهة في "موضوعة الصناديق الثلاثة"، في : Freud," *le thème des trois coffrets*", in Essais de psychanalyse appliquée, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1973, p. 80 et suiv.

(١) لنذكّر بتعريف بروب للوظيفة (نعلم أنه يحذف التوصيفات من تحليلاته): "نقصد بالوظيفة فعلَ شخصيةٍ معينة محدَّد من وجهة نظر دلالته في مجريات الحبكة." (عمل مذكور، ص. ٣١) الملفوظ الوصفي، أو بحسب مصطلح غريماس: الملفوظ النعتي attributif، غالباً ما يكون له وظيفة فاصلة démarcatif، حيث إن ظهوره يقوم بوظيفة الافتتاح أو الختام لسلسلة سردية محلّ التغيير: على سبيل المثال، القول عن شخصيةٍ ما إنها غنية ، فهذا يظهر بعد عملية إغناء ، أو قبل عملية إفقار. المسرود عملية تحفظ حوامل supports (الشخصيات) وتستبدل نعوت هذه الشخصيات.

ب) إن كانت هذه المعلومة تأتي من *توصيف* (مباشر أو غير مباشر) متكرّر؛

ت) إن كانت هذه المعلومة مستخلَصة من ذكر احتمال وحيد لفعل (مشروع اغتصاب مثلاً)؛

ث) إن كانت هذه المعلومة مستخلَصة من ذكر احتمال متكرّر لفعل (عدة مشاريع اغتصاب)؛

ج) إن كانت هذه المعلومة يمكن استخلاصها من فعل وظيفي وحيد (الاغتصاب تحقَّق مثلاً)؛

ح) إن كانت هذه المعلومة يمكن استخلاصها من فعل وظيفي متكرّر (عدة اغتصابات تحقَّقت مثلاً).

بعد ذلك يمكن تصنيف الشخصيات المختلفة (لرواية أو لمجموع المدوّنة) بحسب ما إذا كانت مبلَّغة بواحد أو اثنين أو ثلاثة، إلخ، من هذه الطرق في التحديد (الوحيدة أو المتكررة، الافتراضية أو المفعَّلة، التوصيفية أو الوظيفية):

الشخصيات	أ توصيف وحيد	ب توصيف متكرّر	ت افتراض وحيد	ث افتراض متكرّر	ج فعل وحيد	ح فعل متكرّر
ش١	+	Ø	+	Ø	Ø	Ø
ش٢	+	Ø	Ø	+	+	+
ش٣	Ø	+	Ø	+	+	+
ش٤	Ø	+	Ø	+	+	Ø

الشخصية المحدَّدة بالمقاييس ب وث وج و ح (مقاييس التردّد والوظيفية) ستكون بصورة عامة أهم من شخصية محدَّدة بالمقاييس أ و ت (مقاييس التوصيف والوحدانية والافتراض). وهكذا يمكن أن ننشئ *تراتبيات* داخل الرواية، وربما أن نأخذ بالحسبان التوصيفات النفسية المبهمة (شخصيات «ضعيفة الإرادة»، «صاحية

الضمير»، «مهووسة»، إلخ)، ولكن دون أن ننسى أن نأخذ بالاعتبار مجموع خط سير الشخصيات، وعدم الإفراط في تقدير المعايير الكمية[1]: الشخصية ليست «مهمة» بالضرورة لأنها تُنجز الوظيفةَ نفسَها عدة مرات، وعدداً كبيراً من *الوظائف المتكرّرة* (على سبيل المثال أن يوصف كاهنٌ عدة مرّات وهو يحيي القدّاس)، يمكنها أن تُعدّ ببساطة على أنها الإيضاح الإطنابي (طريقة أسلوبية للإبراز أو للتوكيد) لتوصيفٍ وحيد ودائم، وغالباً ما يكون حرفياً، للشخصية (= إنه كاهن).

إذن ستكون المشكلات الرئيسة هي:

أ) تحديد المحاور الدلالية (و تحديد الملامح المناسبة داخل هذه المحاور).

ب) تصنيف هذه المحاور وهذه الملامح بحسب «مردودها» السردي (التوصيفات أو الوظائف).

ت) دراسة كيف تتعرّف المحاور والملامح المناسبة وتتحايد وتُستبدل وتتغيّر على مدى مسرود معين.

ث) دراسة ما هي الحزم المقولبة من الملامح التي تميل إلى التشكّل والتردّد على مدى المسرود.

٢-٣- مستويات وصف الشخصية:

إذا ما عددنا الشخصية على أنها علامة، على سبيل المثال مثل مورفيم متقطّع، فإنها ستوصَف على أنها مُدمِجة أو مركّبة، وهذا يستدعي مفهوم

---

(١) لن نخلط بين التكرار والإظهار والمردود الوظيفي. ففي " *العانس* la vieille fille " لبلزاك Balzac، إن شخصية دوبوسكييه ليست مفرطة التجنيس hypersexué، على الرغم من معلومة غزيرة وعدد من المؤشّرات (الخاطئة) التي تقدّمها كما هي، وبالعكس. بصورة عامة، عند الخائن، المضمون والظاهر لا يتوافقان. ويستطيع المؤلّف أن يضاعف عدد "الخُدَع" والأماكن المزيّفة الممكنة. فإن هذه الخدع تندمج فيما يسمّيه رولان بارت في S/Z: "الأرموز التأويلي للنص" (مجموع الأماكن المزيفة، المؤشرات الصحيحة أو الخاطئة: تشويقات، وتأخيرات المعلومة، والغموض، إلخ...التي تقوم بخلط الحقيقة حول حقيقة كيان الشخصيات وتقنيعها وتأخيرها).

«مستويات الوصف» الذي هو أساسي في اللسانيات وفي أي نظام سيميائي[(١)] كما نعلم. بالتأكيد، بالإضافة إلى العلاقات التي تقيمها العلامة مع الوحدات من المستوى نفسه، فإنها تُعرَّف بصلاتها مع الوحدات من المستوى الأعلى (وحدات إما أكثر «عمقاً»، أكثر «تجريداً»، أكثر «أساسية»، أو أكثر «اتساعاً») وبصلاتها مع وحدات المستوى الأدنى (على سبيل المثال، كما رأينا، «الملامح المميّزة» التي تكوّنها). وحدة مركبة (ومختلطة) وتكون الشخصية أيضاً وحدة مركّبة. بصورة رئيسة، سوف تُعرَّف بالنسبة إلى معجم لشخصيات – نماذج أعم، سوف نسمّيها *فاعلين* actants سوف تشكّل هذا المستوى الأكثر «عمقاً» من التحليل. إن الفاعل l'actant («الوظيفة»، في مصطلح إ. سوريو E. Souriau، «الشخصية الأصلية l'archipersonnage» في مصطلح لوتمان[(٢)]) هو صف من الممثّلين acteurs، من الشخصيات، محدَّد بمجموعة دائمة وأصلية من الوظائف والتوصيفات، وبتوزيعها على مجمل المسرود. المصطلح يخدم إذن بالإشارة إلى وحدة مبنيّة (وليست معطاة) من النحو السردي، ولها أصلها في أعمال بعض النحويين (تانسيير Tensière و فيلمور Fillemore) المرتبطة بطرح المشكلات الدلالية داخل الجملة. وهكذا في جملة مثل:

بيير وبول يعطيان تفاحة لماري

لدينا ثلاثة فاعلين (١ مرسِل (بيير وبول)، و شيء (التفاحة)، و ١ مرسَل إليه (ماري))، في حين أن مُعطى النص، التجلّي النصّي، يقترح علينا ٤ ممثّلين (بيير

---

(١) انظر الفصل الكلاسيكي لبنفينيست: "مستويات التحليل اللساني" ضمن Problèmes de linguistique générale (عمل مذكور). ونجد عند ليفي – شتراوس التمييز: أرموز وهيكل ورسالة: (Mythologiques I, le Cru et le Cuit)، ١٩٦٤، ص. ٢٠٥). وعند النُحاة التوليديين: بنى السطح/البنية العميقة، وعند تودوروف، التمييز: المستوى الدلالي/المستوى النحوي/ المستوى الفعلي (نحوُ الديكاميرون، عمل مذكور)، وعند بنفينيست التمييز: النظام السيميائي/ النظام الدلالي (Problèmes de linguistique générale II, p. 63 et suiv.)، إلخ.

(٢) في la structure du texte artistique (عمل مذكور) يقابل لوتمان بين "الشخصية الأصلية" و"الشخصية المتغيّرة".

وبول والتفاحة وماري). إن التشكّل الفاعلي la configuration actantielle لسلسة معينة هو إذن بنية مستقرّة نسبياً لأنها مستقلّة عن شبهَنَة l'anthropomorphisation الممثلين (تفاحة مثل ماري) من العدد الواقعي «للشخصيات» المُظهَرة، أو الممثلين (بيير، بول) من عمليات القلب (ماري تلقّت التفاحة من بيير وبول)، أو التحويلات (تفاحة أُعطيت لماري من بيير وبول)، ولكل طريقة أسلوبية في التوكيد أو الإبراز[1] (إن ماري، نعم، إن ماري، هي التي تلقّت، بشخصها، تفاحةً من بيير وبول)، أو لكل شبهَنةٍ للممثلين (تفاحة مقابل بيير وبول وماري). إذن سيصبح الفاعلون «وحدات دلالية لهيكل المسرود[2]» مقابلين نسقياً للممثلين من أجل تعريف، سواء تشاكليات isomorphismes (١ فاعل – ١ ممثل: التفاحة)، أو التقليصات (الفاعل المُرسِل مشار إليه بممثلين: بيير وبول) أو تلفيقات syncrétismes (١ ممثل – ن فاعل: وهكذا في الحكاية الشعبية التي حلّلها بروب، البطل – الموضوع هو دائماً، في الوقت نفسه، مرسِل – مستفيد من الفعل الذي قام به[3]). إن النموذج الذي أورده سوريو هو نموذج ذو ٦ وحدات («وظائف» ضمن مصطلحه الذي يجب ألا نخلطه

---

(١) إن طرقاً كهذه، يجب دراستها على مستوى الرواية وليس على مستوى الجملة فقط كما فعلنا هنا، تسمح بمقاربة مفهوم *البطل* (انظر لاحقاً). إن عمليات كهذه، تستطيع أن تؤدّي إلى تشكيل إبدالات مختلطة (بالنسبة لبروب، التفاحة وماري، يمكنهما أن يُصنَّفا في المجموعة نفسها) تُسهم في هدم وحدة الشخصية، وهو معتقد في جزء كبير من النقد التقليدي.

(٢) غريماس Du sens (عمل مذكور) ، ص. ٢٥٣.

(٣) انظر بروب (عمل مذكور)، ص. ٩٦ وما يليها. كل سلسلة من مسرود "تقدّم (...) توزيعاً معيناً من الممثلين (وحدات معجمية) انطلاقاً من فاعلين (وحدات دلالية لهيكل المسرود)" (غريماس، Du sens، عمل مذكور، ص.٢٥٣) الممثل يُعرّف إذن بأنه:

أ) كيان تصويري (شبيه بالإنسان أو شبيه بالحيوان أو تشبيهات أخرى)،

ب) عاقل و،

ج) قابل للفردنة (مشخّص، في حال بعض المسرودات، الأدبية غالباً، بإطلاق اسم علم)" المرجع السابق، ص. ٢٥٥–٢٥٦.

مع الوظيفة عند بروب): (الأسد، القوة الموضوعاتية الموجِّهة)؛ والشمس، (موضوع بحث الأسد)؛ والأرض (الحاصلة على الموضوع المبحوث عنه)؛ مارس (المعارض)؛ الميزان (الحكم، أو موجّه الخير أو الموضوع المبحوث عنه)؛ والقمر (مساعد إحدى هذه الشخصيات – النماذج)؛ من المفيد مقاربته من نموذج الشخصية – النموذج عند بروب: المعتدي (الشرّير)، المعطي، المساعِد، الأميرة (الموضوع المبحوث عنه)؛ الموكّل، البطل؛ البطل المزيّف، ومن نموذج غريماس (فاعل – مفعول، مرسِل – مرسَل إليه، مساعد – معارض). على الرغم من أن هذه النماذج مطبَّقة ضمن مجالات مختلفة (المسرح والحكاية الشعبية والنحو)، فإنها تتماثل بطريقة ملموسة، نظراً لأن الاختلافات تأتي بصورة أساسية من خصائص المدوَّنات؛ إذا لم يكن هناك من مستفيد أو مرسَل إليه أو نائل عند بروب، فذلك لأن البطل في الحكاية الشعبية مستفيد دائماً من الحدث، تلفيقية منعت بروب من الاحتفاظ به بوصفه شخصية–نموذج مستقلة بذاتها[1].

إذن سيعمل التحليل على إنشاء النموذج الفاعلي الذي ينظّم كل سلسلة سردية. وسوف يؤدي بالتالي إلى جمل من نموذج: القطب الفاعلي *الشيء* مشغول بالممثّلين ق، ع، ص، في السلسلة س المحدّدة بموقعها م في الرواية. إن هذه اللعبة بين المستوى الفاعلي ومستوى الممثّلين (الشخصيات بالمعنى المحدود) هي التي تحدّد غالباً التوجّهات الأسلوبية عند مؤلّف معين. وهكذا في نصٍ «واقعي»

---

(١) مفاهيم دلالية بسيطة كمفاهيم الفاعل والمفعول، إلخ، يمكنها أن تظهر على المستوى النحوي (جملة) كما على المستوى الملفوظ الكامل (ومن هنا، انظر لاحقاً الفقرة ٦، يأتي كل نوعٍ من التقليصِات الداخلية الممكنة). سيكون من المفيد إذن استكشاف – بحذر – التشابهات التي يمكن أن توجد بين الجملة والمسرود، ورؤية إن كان هذا الأخير يمكنه أن يكون "جملة كبيرة" مقلّصة في جميع فئاتها (الزمن والمظهر والصيغة والصوت والشخص، إلخ) انظر ك. برومون C. Bremond, Logique du récit, Paris, Seuil, 1973, passim ، وغريماس: "النموذج الفاعلي هو في المقام الأول تعميم البنى النحوية." (Sémantique structurale, Paris, 1966, p. 185).

تُعَدّ الوصوفات فاعلين جماعيين مشبَّهنين نوعاً ما، وطرقَ تخفيفٍ مطوَّرة بصورة خاصة. ومن ناحية أخرى، سوف يُعرَّف الفاعل بمشاركته في أشكال فاعلية - نماذج ومجموعات - نماذج، سوف نسعى إلى الإحاطة بتكراراها وتوزيعها داخل رواية معينة أو مجموعة روايات (المواجهة، التبادل، الامتحان، التماس، إلخ) مجموعات سوف تحدّد خطوطَ سيرٍ ثابتة نوعاً ما، وسوف تشكّل الثوابتَ السردية (السلاسل - النماذج) لمنظومة روائية، تركيبه[1]. وهكذا فإن السلسلة النموذج *للعقد* Contrat يمكن أن تُعرَّف إبدالياً على أنها إنشاء علاقات نسبياً ثابتة ودائمة لعدة فاعلين مرسِل ينقل إلى مرسَل إليه شيئاً (مكوّناً من إرادة ومن برنامج، إرادة عمل) سيحوّل المرسَل إليه إلى فاعل مزوَّد بإرادة وببرنامج للتنفيذ. وسوف توزَّع هذه المجموعة الفاعلية تركيبياً إلى:

١) أمر مكتوب (المرسل يقترح موضوعاً - رغبة في التنفيذ للمرسَل إليه) ---

٢) قبول أو رفض من قبل المرسَل إليه ------

٣) في حال القبول، نقل للمشيئة يحدّد عندئذ المرسِل بأنه فاعل افتراضي متبوع

٤) (أو غير متبوع) بتحقيق هذا البرنامج الذي يحوّل الفاعل الافتراضي إلى فاعل واقعي[2].

---

(١) لنذكر أن هذه الأشكال كان سوريو قد سمّاها "مواقف". وكان ثمة حلم ثابت للعديد من المنظّرين لإنشاء كتاب شامل لها. انظر لهذه الغاية إلى الغريب، ذي الأسلوب الأغرب لـــ ج. *بولتي* *Les trente-six situations dramatiques*, Mercure de France, 3ème édition, 1924 ،G. Polti, الذي، قبل سورويو وغريماس، وبعد غوزي وغوته، يحاول أن يحصي انطلاقاً من الرواية والمسرح كل الممكنات السردية. وللمؤلف نفسه L'art d'inventer les personnages, 1912.

(٢) نرى أن البنية الفاعلية الرئيسة يجب أن "تُحَسَّن" بإدخال منظومة من الطرق (المشيئة والمعرفة والقدرة) والقيم (الإيجابية أو السلبية) ومن درجات التفعيل (الواقعي أو الافتراضي). عندئذ سوف يُعرَّف المسرود بأنه منظومة نقل، تنقّل معمَّم إما بالتوصيفات أو بالأشياء الملموسة أو بالطرُق. انظر غريماس: " Greimas, *Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur*,"Langage, 31, 1973, Paris,Larousse، و J-C. Coquet " "Le systèmes des modalités et l'analyse transformationnelle du discours" in Sémiotique littéraire , Paris, Mame, 1973, p.147 et suiv."

وهكذا إن بلوغ البنية الفاعلية لسلسلة (أو لكل منظومة روائية) هو بلوغ انسجامه النحوي (السياقي، قوانين مجرياته السلسلية) وليس الإبدالي فحسب (منظومته بالمعنى الضيق، وصفوف شخصياته – النماذج). إن عدم تشويش هذه البنية هو عنصر هام لمقروئيتها lisibilité، مقروئية مرتبطة بأن القارئ لايستطيع أن يحدّد موقع الشخصية في مقياس الشخصيات – النماذج وعلاقات التقابل والتشابه فحسب، بل بوسعه أن يتوقّع بعض المجريات – النماذج أيضاً. لاريب في أن هذه المقروئية (هذه القابلية للتوقّع) مدعَّمةً إذا كانت الشخصية، بالإضافة إلى وظيفتها الفاعلية المستقرّة (مثل شخصية هي دائماً فاعل متحرّك، أو دائماً متلقّ للمعرفة، أو دائماً معارض طوال فصل من رواية أو رواية كاملة) تتقدّم على أنها متخصّصة جداً أيضاً في سلسلة أفعالها الحرفية. وهكذا فإن المزارع يُعرَّف بسلسلة مبرمَجة مسبقاً pré-programmée ومقولَبة نسبياً ضمن أفعال تقنية موجَّهة، سلسلة كامنة يمكنها أن تُفعَّل إلى حدٍّ ما بصورة شاملة في المسرود: حرث ← بذر← حصد ← وضع في حزم ← درس ← وضع في أكياس ← باع، إلخ. ومن هنا يأتي دور موضوعاتي، دور حرفي (دكتور، مزارع، حدّاد، كاهن، إلخ)، نفسي – حرفي (الوصولي، مسلوب الإرادة، المحبّ للحياة الاجتماعية)، أو أدوار أسرية (أب، عم، زوجة الأب، الأخت الكبرى، اليتيم) التي ربما يمكننا أن ندخلها بين المفهوم المجرَّد والعام *للفاعل*، والمفهوم المخصّص particularisé والمفردَن individualisé *للممثل*[1]. من هنا تدخل

(١) "بدلاً من اللجوء إلى الفاعل بوصفه ممثل جداً archi-acteur، من الممكن السعي إلى استخراج وحدات دلالية أصغر، من نوع ممثّل فرعي و(...) محاولة تعريف (...) مفهوم الدور (...). المضمون الدلالي الأصغر للدور هو بالتالي مطابق لمضمون الممثل، باستثناء سيمة الفردنة التي لا يحويها: الدور هو كيان تصويري متحرّك ولكنه مُغفَل واجتماعي؛ وبالمقابل فإن الممثل هو فرد يحوي ويؤمّن عدة أدوار." غريماس، Du sens، عمل مذكور، ص ٢٥٦. عند هذا المستوى يُصنِّف ليفي – شتراوس عندما يحدّد صفوف للشخصيات – النماذج مثل "مخرّب أعشاش العصافير"، "الفتاة المجنونة بالعسل"، "الجار المستفِزّ"، "الجدة الإباحية"، إلخ. المقصود إذن هو مساحة وسيطة بين الفاعل والممثّل، متغيّر بالنسبة إلى الفاعل، وثابت بالنسبة إلى الممثل (انظر: " L. Dolezél," From Motifemes to Motifs", poetics 4, 1972, La Haye, Mouton).

الشخصية في مجتمع، ولأن الجسم الاجتماعي لا يتصوّر الأفراد إلا وظيفياً، بالبرامج التي يمكن أن يحملوها، وبأدوارهم الحرفية (الشخصية = تكليف كنسي – انظر اللغة الإنكليزية: parson, breton = person).

تصنّفهم ضمن تراتبية، في مقياس، ولكنه يحدّد مسبقاً طرق علاقاتهم مع الآخر ومع الواقع.

إن هذه الصور وهذه الأدوار، بوصفها أشكال مستقرّة بنيوياً نسبياً، حتى لو كان من الممكن أن يتغيّر تجلّيها الدلالي السطحي، يمكنها أن تكون أيضاً محل استثمار نفسي (فردي) مهم[1]. نعرف عند فرويد مفهوم «الرواية العائلية» الهام؛ مفهوم الوهم le fantasme هو، هكذا، مفهوم مفتاحي في التحليل النفسي، ويمكنه أن يُعرَّف بوصفه نوعاً من السيناريو السردي ذي الانسجام القوي. ومفاهيم *الفاعل والدور والصورة* هي إذن مفاهيم متعدّدة النظم pluridisciplinaires نموذجية باعتبار أن بوسعها أن تدخل ضمن نظرية المريض sujet (التحليلات النفسية) أو في نظرية للعلامات والنص (السيميائيات المختلفة). ومع ذلك فإن المشكلة تكمن في معرفة ما إذا كانت هذه «الصور» ذات التماسك الدلالي:

١) بناءات متعلّقة بالمشروع الجمالي والروائي للمؤلّف.

٢) بناءات مفروضة من المحيط الاجتماعي للعصر (العقد والهبة والشرعة هي أيضاً صور قانونية أو اقتصادية يثبّتها القانون أو يصفها)؛

٣) مفروضة من معطى نفسي غير واعٍ للمؤلّف؛

باختصار، يمكننا أن نقول إن الشخصية تُعرَّف:

أ) بطريقة علاقتها مع الوظيفة أو الوظائف (الافتراضية أو المفعّلة) التي تتكفّلها؛

ب)باندماجها الكلّي (مماثلة، تقليص، تلفيقية) في صفوف من الشخصيات – النماذج أو الفاعلين؛

---

(١) انظر ر. ريكات R. Ricatte,"Zola conteur" , Europe, mai, 1968، لدراسة الصورة الراجعة للحماية والعقد في حكايات إميل زولا وقصصه القصيرة.

ت) بوصفها فاعلاً بطريقة علاقته مع فاعلين آخرين داخل سلاسل-نماذج وصور محدّدة جيداً (على سبيل المثال الفاعل محدَّد بعلاقته مع المفعول، داخل سلسلة: سعي أو بحث؛ والمرسِل بعلاقته مع المرسَل إليه داخل سلسلة - عقد منْوَيٌّ القيام به، و/أو محقَّق، إلخ)؛

ث) بعلاقتها مع سلسلة من الطرق (إرادة، معرفة، قدرة) مكتسبة، فطرية، أو غير مكتسبة، وبتسلسل اكتسابها[1]؛

ج) بتوزيعها داخل المسرود بأكمله[2]؛

ح) بحزمة التوصيفات و«الأدوار» الموضوعاتية التي هي حاملها (سمة دلالية غنية أو فقيرة، متخصّصة أو غير متخصّصة، دائمة أو ذات تحويلات).

بوصفها عنصراً راجعاً، وحاملاً دائماً لملامح مميِّزة وذات تحويلات سردية، فإنها تحوي في آنٍ واحد العوامل الضرورية للانسجام ولقابلية القراءة لكل نص، والعوامل الضرورية لفائدتها الأسلوبية[3].

---

(١) "إن تصنيف الملفوظات السردية - وبالطريقة نفسها الفاعلين - يمكن أن تُبنى بالإدخال التدريجي لاستثناءات دلالية محدّدة (...) على سبيل المثال (...) "من الإرادة" التي تجعل الفاعل بوصفه ذاتاً (...) عاملاً محتملاً للفعل (...) "من "المعرفة" ومن "القدرة""غريماس، عمل مذكور، ص ١٦٨-١٧٣. "بما أن الملفوظات الطرائقية لها الإرادة من أجل وظيفة منشئة للذات بوصفها احتمال الفعل، في حين أن الملفوظين الطرائقيين الآخرين (...) للمعرفة وللقدرة يحدّدان هذا الفعل المحتمل بطريقتين: كفعل ناتج من المعرفة أو مستنداً فقط على القدرة" (المرجع السابق، ص ١٧٥). يمكننا إذن أن نميّز السلاسل والروايات التي تكتسب فيها الشخصيات المعرفة بعد سلسلةً من الامتحانات المؤهّلة (المعلومة الفلانية، السر الفلاني، "التجربة" الفلانية)، وتلك التي تكون فيها المعرفة مقدَّمة بوصفها "فطرية" (وراثة، طباع، إلخ) وتلك التي فيها القدرة ناتجة من المعرفة (عالم) وبالعكس، إلخ.

(٢) سنجد هنا مفهوم "التوزيع" في اللسانيات الذي أعاد بروب استخدامه لصالحه: "يمكن أن نعدّ هذا التوزيع (للشخصيات) بأنه معيار الحكاية." (عمل مذكور، ص ١٠٣).

(٣) "الشخصية بأكملها على مستوى مجرّد (...) تخلق على مستوى النص إمكانية أفعال هي في آن واحد منتظمة وغير متوقّعة، أي أنها تخلق الشروط لبقاء قدرة المعلومة وتخفيض تكرار المنظومة"، ١ لوتمان، la structure du texte artistique، نص مذكور، ص٣٥٤-٣٥٥.

٣-٣- دالّ الشخصية:

الشخصية ممثّلة ومتَعهَّدة ومشار إليها على مسرح النص بدالٍّ متقطّع، مجموعة منتشرة من العلامات التي نسميّها «سِمَتَها». الخصائص العامة لهذه السمة معرّفة في جزئها الأكبر من الخيارات الجمالية للمؤلّف. المونولوج الغنائي، أو السيرة الذاتية، يمكنها أن تكتفي بسمة مكوّنة من إبدال منسجم نحوياً ومحدود (أنا، ي، لي على سبيل المثال). في مسرود في الماضي وبضمير الغائب، تكون السمة مركّزة بصورة عامة على اسم العلم المزوّد بعلامته الطباعية المميزة، الحرف الكبير la majuscule، ويتّسم بتكراره (علامات شائعة إلى حدٍّ معين)، وباستقراره (علامات مستقرّة إلى حدّ ما) وبغناه (سمة ممتدة إلى حدّ ما) وبدرجة تحفيزه (من أجل الصلات بين الدال والمدلول، انظر لاحقاً الفقرة ٤).

التكرار، مع استقرار اسم العلم وبدائله (لا يمكن لسورِل أن يصبح روزِل أو بورِل، بعد عدة أسطر)، عنصر جوهري للانسجام ولمقروئية النص، مؤمّناً في آنٍ واحد دوامَ المعلومة وانحفاظَها على مدى اختلاف القراءة. إن نصاً تتغيّر فيه علامات الشخصية في كل جملة جديدة (من نوع: «جاء بول، نحن نغني، المطر يهطل، أكلتُ، الحصان يقفز، أنتَ محبّب جداً، إلخ») لا يمكنه بكل تأكيد أن يشكّل نصاً «مقروءاً». ولكن لنُشِر أن هذا غير صحيح إلا بالنسبة إلى النص «المكتمل»، والمسلَّم للقراءة: إذ تبيّن تعثّرات البدايات والمسودات والمخطوطات الإعدادية للكتّاب أن هؤلاء معتادون تماماً على عدم استقرارٍ معين في اسم العلم (زولا تردّد لوقت طويل في رواية «*لسعادة السيدات*» بين لويز ودونيز كاسم لبطلته). وفي النص الحديث (بيكيت وروب – غرييه) ينقل بصورة نسقية هذا اللااستقرار في الشخصية: هل هي الشخصية نفسها؟ نظراً لأنها تحمل أسماء مختلفة، شخصيات مختلفة لها الاسم نفسه، وعدم استقرار في الدوامات، هل هو نفسه؟ شخصية تكون على التوالي رجل أو امرأة، شقراء أو سمراء، واستمرارية التحويلات (شخصيات مختلفة تؤدّي الأفعال نفسها، أو تستقبل الوصوفات نفسها[١]).

---

(١) انظر بوبي واتسون المختلفة في «*المغنية الصلعاء*» لإيونسكو Ionesco والجناسات لـ"Quintin" في «*الصخب والغضب*» لفوكنر.

يمكن أن تكون السمة غنيةً إلى حدٍّ ما، ومتجانسة إلى حدٍّ ما. أنا /ي/ لي سمة متجانسة نحوياً، وفقيرة. هو/جوليان سورِل/ بطلنا الشاب، إلخ. سمة متجانسة لسانياً وغير متجانسة (نحوياً ومعجمياً)؛ شخصية الرسوم المتحرّكة والرواية المصوَّرة، والفيلم، والأوبرا لها سمة غير متجانسة لسانياً (دون جوان/هو/ السيد، إلخ.) وسيميائياً (فهي متكفَّلة من النص، وكذلك من الألوان والموضوعات الموسيقية أو الكتابية أو الحركات، إلخ. إذن تُدخِل السمة إبدالاً من التكافؤات يمكنه أن يُزيل حقلاً ممتداً من العلامات بدءاً من العلامة الأكثر اقتصاداً (الإشاري: هو/هذا/هم، حرف K مجرّداً عند كافكا، الكونت P، مدام N، في بعض نصوص القرن الثامن عشر) إلى الأكثر تكلفةً («الصورة»، الوصف) مروراً باسم العلم (اسم الشهرة، الاسم الأول، اللقب)، وكافة تنويعات الكناية («الرجل ذو الأشرطة الخضراء») مجموعة الألقاب الرسمية، الرسوم أو الجداول البيانية (وأشجار النسب التي كان زولا يضمّها إلى بعض رواياته). هذه البدائل المختلفة تُدخل في السمة الواحدة أيماناً نصّية (أو أيقونية) ذات طول وتعقيد صوتي متغيّر. إذن يمكننا أن نعرّف الشخصية بأنها مجموعة من التكافؤات المضبوطة المخصَّصة لتأمين مقروئية النص(١). يمكننا إذن أن نتوقّع أن روائياً «واقعياً» (مقروءاً) يسخّر جهداً خاصاً في آنٍ واحد لـ *خصوصية* و لـ /*ختلاف* السمات الدالّة لشخصياته المختلفة متحاشياً، على سبيل المثال، أسماء العلم التي تتشابه صوتياً بصورة مفرطة. وإذا كان المقصود عدة أفراد من أسرة واحدة، فيُلجَأ بعناية إلى تنويع

---

(١) أجناس مختلفة تستخدم هذا التكافؤ بصورة متنوّعة، ولكن أيضاً هذه المسافة وهذا الاختلاف اللذين يمكن أن يكونا بين تسميةٍ وبين تفسيرها (تعريفها): الحزّورة أو الكلمات المتقاطعة تطرحان التعريف، وتطالبان بأن نبحث عن التسمية. بالمقابل، عند استشارة المعجم، أو "الصورة"، نحن نمتلك التسمية ونبحث عن التعريف. وأخيراً في الحكاية الفلسفية في القرن الثامن عشر، مختلف البسطاء (كانديد، لو هورون، ميكروميغا، إلخ.) يملكون فن وصف الأشياء والأشخاص (ومن هنا تأتي الكناية ذات القيمة الساخرة) دون أن يملكوا أسماء (علم أو مشتركة).

الأسماء الأولى (اسم الشهرة هو إذن الجذر الذي يؤمّن استمراريةً دلالية، لأن الاسم الأول أو اللقب يحملان مرونةً وتنويعاً)، ويتم تجنّب استخدام مادة صوتية ضيقة. ومع ذلك، فإن القرن الثامن عشر انسجم بصورة جيدة جداً مع مجموعات كبيرة من الشخصيات الموسومة والمولَّدة من مزج عدد محدود من «المورفيمات» الثابتة مثل: Fré, Pré, Val, Mont, euil, Mer, ange, Ac, Fran, Cour.

إن توزيع طابع واحد ما يزال مفيداً لدراسة. فهو محكومٌ، على مستوى الجملة بقواعد نحوية للتوافق واللزوم والتعدّي والتوزيع، بحيث أن النص لا يمكنه تخريبها تحت طائلة الإضرار بمقروئيتها المباشرة. في هذا المستوى، هناك نحويةٌ معينة يجب احترامها، نحوية، نحوية مقارنة، توافق البدائل، انتقال من منظومة علامات إلى أخرى (على سبيل المثال الانتقال من أنا إلى هو عندما ننتقل من الأسلوب المباشر إلى غير المباشر أو نصف المباشر)، إلخ. أما على المستوى الشامل للمسرود، الشخصية هي بناء للنص، أكثر من معيار مفروض من الخارج على النص. بصورة عامة، إن المسرود الكلاسيكي (المقروء) والذي يكره الفراغ الدلالي (فاسم العلم هو، تعريفاً، كلمة مجردة من المعنى، كلمة «بيضاء»، وهي «لاأعجوم asémantème بحسب رأي غيّوم Guillaume)، ينظّم سريعاً تحييد هذه المفردة بتعريفات ووصوفات ورسوم شخصية وبدائل مختلفة[(١)]. ثم نشهد غالباً عملية تقصير raccourcissement للسمة كلما تقدّم النص (وصوفات وصور شخصية ← اسم علم ← ضمائر وبدائل). ولكن قاعدة الملء والتقصير المتعاقبين هذه يمكنها، بطبيعة الحال، أن تتنوّع على مستوى كل فقرة بحسب الضرورة، الأسلوبية أو الدلالية، لتجنّب الالتباسات (قد يسمح تكرار اسم العلم بتجنّب الالتباسات بعمود الـــ *أنا* أو الـــ *أنتَ* أو الـــ هو في الحوارات على سبيل المثال) أو التكرارات (تكرار الملمح الوصفي أو الكناية يسمح بتجنّب تكرار اسم العلم). ومن ناحية أخرى، قد يكون من المفيد دراسة توزيع سمة الشخصية تبعاً لـــ

---

(١) ومن هنا تأتي أهمية التقديمات: ("هذا هو السيد س الذي.... والذي....") من أجل ملء هذا النقص بسرعة.

«وجهة النظر» أو «التصييغ la modalisation» التي يركّبها المؤلّف على الشخصية. مثلما هناك ظروف لا تكون فيها باريس مكافئة ولا قابلة للاستبدال مع: عاصمة فرنسا، ولا تكون فيها فيدر Phèdre مكافئة لابنة مينوس Minos وباسيفايي Pasiphaé؛ قد يكون من المفيد أن نرى الأماكن التي ينادي فيها بطله: *جوليان*، أو يناديه: *جوليان سورل* أو: *الشاب*، أو: *بطلنا* أو: *صديقنا*؛ وحيث يكلّمه بضمير المفرد المخاطب (أنتَ) أو الجمع (أنتم)؛ وحيث يتكلّم عنه مثل: السيد سورل، أو: يا بني[1]، إلخ. يجب ألا ننسى أن هذا التمييز بين الدال – المدلول لم يُحتفظ به إلا من أجل سهولة التحليل، وأنا توزيع الدال نفسُه يمكن أن يتموضع se thématiser، أن يصبح موضوع السرد نفسه، بل مبنى المسرود نفسه: البحث عن اسم العلم (من أكون؟)، البحث عن الأصول، والبحث عن أب وأم (أوديب في روايات القرن التاسع عشر المسلسلة)، إعادة استخدام العنوان (لوسيان دو رومابريه وشاردون عند بلزاك)، وتسمية ما لا يُسمّى في النص العجائبي (لم يكن إلا في وقت متأخّر حين تمكّن بطل قصة *Horla* لموباسان Maupassant من أن يسمّي الكائن غير المرئي والغامض الذي يستحوذ عليه[2])، إزالة أقنعة عن الأسماء المزيفة في الرواية البوليسية أو رواية المغامرات، إلخ. كل هذه الموضوعاتية (التقنيع والتسمية وإعادة استخدام الاسم والسقوط وإعادة الاعتبار، إلخ) لا تقوم إلا باستعراض

---

(١) حول العلاقات بين تسمية الشخصيات و"وجهة النظر" المؤلف نحوها، انظر على سبيل المثال ب. أوسبنسكي B. Uspenski، poétique de la composition، ظهر في Poétique, 9 ، ١٩٧٢، باريس، سوي.

(٢) "الويل لنا! الويل للإنسان! لقد أتى، ال...ال...كيف يسمّى...ال...يبدو أنه يصرخ باسمه لي، وأنا لا أسمعه...ال...نعم...إنه يصرخ به...أنا أصغي إليه...لا أستطيع... أعدْ... الهورلا... لقد سمعت... الهورلا...لقد أتى!..." موباسان، Contes et nouvelles، ألبان ميشيل، ١٩٥٢، ج٢، ص ١١١٨) إن فرض الاسم أتى هنا في نهاية بحث معرفة، في نهاية مقاربات وصفية وكنائية من قبل الراوي. وفي رواية Le chevalier de la charrette لكريتيان دو تروا Chrétien de Troyes لدينا التسلسل: فارس ← الفارس ← الفارس على العربة ← لانسلو. لا ينال البطل اسمه إلا بعد إنجازاته الأولى.

منظومة تكافؤات النحو باللعب على حضورها وغيابها، على تأخيرها أو مكانها المتقدّم أو المتأخّر في سلسلة توزيعها.

4-٣-

تُعرّف العلامة اللسانية بـ*اعتباطيتها* arbitraire. ولكن درجة الاعتباطية (أو بالعكس، *التحفيز* motivation) لعلامةٍ ما يمكنها أن تكون متغيّرة. سيكون من المفيد إذن محاولة الحكم أو القياس الحرية التي للمؤلّف لـــ «تحفيز» سمة شخصيته إلى حدّ ما. إننا نعرف الهم الذي يصل إلى حد الهوس عند معظم الروائيين من أجل اختيار اسم شهرة شخصياتهم أو اسمها الأول، ونعرف أحلام يقظة بروست حول اسم شهرة غرمانت Guermantes، أو اسم المواقع في إيطاليا أو في بريتاني. لقد جرّب زولا قائمة طويلة من أسماء العلم، مختبراً تناغمات وإيقاعات ومجموعات مقطعية ومجموعات أحرف صوتية وصامتة، قبل أن يستقرّ على روغون Rougon وماكار Macquart(١). إذن يجب على التحليل أن يأخذ بالحسبان هذه الحركية السيميائية للشخصية التي تبدأ من اسم الصوت onomatopée إلى الكناية مروراً بالرمز والنوع والتشخيص، إلخ. ولا ريب في أن هذا التحفيز مبنيّ بقدر «قيمة» الشخصية، أي بقدر مجموع المعلومات التي هي حاملتها على مدى المسرود، معلومة تُبنى في آنٍ واحد بصورة متعاقبة وبصورة متمايزة في أثناء القراءة واسترجاعياً في آنٍ واحد. ويمكن أن يلعب هذا التحفيز على عدة طرق:

---

(١) بحسب رأي ل. سبيتزر، Spitzer, Etudes de style, Paris, Gallimard, 1970, p.222: "الاسم باعتبار معين هو الأمر القطعي للشخصية." ولمقاربة ذلك مع ليفي – شتراوس: "بالنسبة لفكر السكان الأصليين يشكّل اسم العلم استعارة للشخص" في Mythologiques II, Du miel aux cendres, ouv. cit, p.294. ومن أجل مشكلات الاسم واللقب، انظــر مقال ج – ل. باشولييه J-L. Bachelier , *Sur Nom,Communications19, 1972, Paris, Seuil*.وبحسب رأي رولان بارت: "اسم العلم يجب أن يُستفهَم بعناية لأن اسم العلم، إذا استطعنا القول، هو أمير الدوالّ، فدلالاته الالتزامية غنية واجتماعية ورمزية"، "تحليل نصّي لحكاية لآلان بو Allan Poe." ظهر في العمل الجماعي : "Sémiotique narrative et textuelle", Paris, Larousse, 1974, p.34.

أ) بصرية، مبنية على القدرات التخطيطية للغة المكتوبة. فحرف O، يمكنه أن يرتبط بشخصية مستديرة وسمينة، والحرف I يرتبط بشخصية نحيلة، إلخ[١]. وكذلك الكمية المقطعية، وتسلسل ظهور السمة (من نموذج: السيد الرئيس المدير العام وأنا) – انظر تسلسل دخول الشخصيات إلى المشهد في السطر الأول من مدام بوفاري) يمكن أن يوحي باختلاف تراتبي، إتيكيت اجتماعية ممأسسة، تشابه كتابي (هوبير/هوبيرتين في Le rêve de Zola) كما يمكنه أن يدل على تشابه وظيفي سردي، ويمكن للتصغير أن يدلّ على تقليص في الوظيفية، والتنوّع التدريجي يدل على سلّم أهمية متنامٍ، كما في الثلاثي العائلي في جرمينال *Germinal* (Mouque, Mouquet, Mouquette) حيث السلّم: ----MUK----MUKE MUKET يعيد إنتاج الأهمية النسبية للشخصيات[٢].

ب) سمعية، وهي أسماء الأصوات بصورة خاصة.

ت) نطقية (عضلية) كهذا الجذر T.K، على سبيل المثال، الذي درسه ب. غيرو P. Guiraud، والذي تُحدثه حركة نطقية خاصة لأعضاء الكلام، ومشكّلاً حقلاً صرفياً – دلالياً morphosémantique منسجماً، مرتبطاً بفكرة الضربة[٣].

---

(١) انظر هذه "الصور الطباعية" التي تشكّلها بعض قصائد ف. بونج F. Ponge (الوزير، الرياضي، إلخ).

(٢) حول الرسم التخطيطي للعمل في اللغة، انظر مقال ياكبسون , Diogène, Paris, Gallimard, A la recherche de l'essence du "langage"1966.

(٣) انظر ب. غيرو: P. "*Structures étymologiques du lexique français*", Paris, Larousse, 1967 ،Guiraud، غالباً جداً ما تقوم التعارضات:تناغم الأصوات – تنافر الأصوات، مفتوح – مغلق، نطق سهل – نطق عسير، أحرف صوتية–أحرف صامتة، إلخ. بمضاعفة التعارضات السردية الوظيفية أو بمساندتها: شخصيات رئيسة–شخصيات ثانوية؛ أو إيديولوجية: طيبة–شرّيرة، بطل – خائن. ولقد كان سوسور قد لاحظ أن مجاورة اسم العلم في نص شعري يؤدّي إلى نشاط جناسي تصحيفي قوي. ويمكننا إذن، مع بعض المحلّلين (غريماس، كوكيه) أن نتكلّم عن لهجة نثرية يرافق شكلُها وتوزيعها شكلَ وتوزيعَ الفاعل السردي وتُدخلهما وتقوّيهما تؤكّدهما.

ث) صرفيه، ببناء أسماء علم بطرق اشتقاقية معروفة يتعرّف فيها القارئ إلى عناصر قابلة للترجمة والتحديد بسهولة؛ ويمكن أن نتحدّث هنا عن «شفافية» صرفية أو اشتقاقية(١) (من لا يقرأ «bœuf» في Bov/ary وفي Bouvard، و Gobe-sec في Gobsec، إلخ؟) وهنا أيضاً، استطاعت هذه الطريقة أن تولّد نصف جنس أدبي، المسرود السببي étiologique التي تروي انطلاقاً من اسم علم «ظليل» و«غير مقروء» نوعاً ما، قصةً مخصّصة لقراءة اسم العلم هذا (وهذا النوع من المسرودات ينتهي دائماً بهذه العبارة الختامية: «...ومنذ ذلك الحين سمّي ذلك المكان س أو ع.»).

عملياً، ينزع القارئ بصورة دائمة تقريباً إلى أن يعزل، داخل اسم العلم، جذوراً وبادئات ولاحقات ومورفيمات مختلفة سوف يحلّلها بفعل رجعي par rétroaction، بحسب مدلول الشخصية أو التي، بالعكس، ستكون له بمثابة مرجع استباقي، إذا تعرّف إليها فوراً، وستكون له أفق انتظار «لتوقّع» الشخصية: لاحقات اشتقاق شعبي ard أو ouille (انظر: Fenouillard، Bafouillet في الرسوم المتحركة الشهيرة لكريستوف Christophe)، وذات دلالة التزامية تحقيرية بالتماثل مع مسلسلات منسجمة من قبيل: Capitulard, Trouillard, Vantard, Fripouille, Bafouille, Nouille، إلخ.). التعريف في La Berma والجزء (M de N) واللقب (*سعادة أوجين روغون*)، والتكرار التعبيري في «نانا» و«تان تان»، وبعض الأسماء الأولى ذات القيمة الثقافية مثل (آن وهيلين...) وابتذال الحالة المدنية (مدام بوفاري أو مدام جيرفيز...) تعمل كإشارات تُحيل إلى هذا المضمون الأخلاقي أو ذاك الجمالي أو الطباعي أو الإيديولوجي أو المقولب (النبالة أو الانحطاط أو الجبن، إلخ(٢).) طبعاً يتمّ هذا التحفيز وبصورة رئيسة بوساطة الاختلاف مع سمة شخصيات النص

---

(١) حول موضوع الشفافية هذا، انظر سوسور "Cours de linguistique générale" كتاب مذكور، ص ١٨٠ وما يليها؛ وج. دوبوا: " J. Dubois, "Les problèmes du vocabulaire technique", cahiers de lexicologie 9, 1966.

(٢) إيما روو Emma Rouault ، بوصفها "مدام بوفاري"، هي مجرَّدة في آنٍ واحد من تاريخها ومن اسمها الأول ومن اسم شهرتها.

الأخرى: في رواية «*خطيئة الأب موريه*» La faute de l'abbé Mouret لإميل زولا، تُسمّى الفتاة الطاهرة ألبين Albine (وكان اسمها بلانش Blanche في المسوّدات الأولى للمؤلّف)؛ وهي تعارض القفطان الأسود للكاهن، المخدِّم للدين؛ والخوري المتعصّب الذي يحرس القانون والحرف اسمه أرشانجيا Archangias، إلخ. وقد رأينا سابقاً أن تسمية ما لا يُسمّى، واختراع اسم لكائن غرائبي وغير مرئي (*الهورلا*) أدّى إلى إطلاق اسمٍ معلَّل (هنا) là + (خارج) Horla = Hors) على هذا الكائن الهجين (فهو في الوقت نفسه شفاف وظليل، تارةً خارجي، وتارةً أخرى داخلي بالنسبة للراوي، تارةً حاضر وتارةً غائب). والحالة الأجدر بالدراسة هي بلا ريب تلك التي نرى فيها الشخصية تخترع لنفسها اسماً أو اسماً مستعاراً. فعلى سبيل المثال، في رواية *الخوري* Le curé لزولا، نرى رجلَ المال والمُضارب أرستيد روغون يختار لنفسه اسماً «حركياً» (لا نلبث أن نرى فيه كلمة sac (محفظة) d'or (ذهب) + اللاحقة ard: Saccard مع حرفَي c...إيه! ثمة مالٌ في هذا الاسم، كما لو أننا نعدّ قطعاً من فئة المئة قرش...اسم جدير بالذهاب إلى معتقل الأشغال الشاقة، أو بكسب الملايين(١).» إن أسماءً شفّافةً كهذه تعمل كمكثّفات للبرامج السردية، مستبقةً أو مسبّبة التصوّر المسبق لقدر الشخصيات التي تحملها. نحن هنا في صدد عنصر هام لمقروئية المسرود، ولكنه لا يستبعد استراتيجيات مخَبّأة: في قصة *صديقان* deux amis لموباسان، أحد البطلين، صياد الأحد، وتجسيد للصداقة، يُدعى سوفاج Sauvage. إن شخصية اسمها ألبين يمكنها دائماً، عن طريق قلب المعنى، أن تبدو ذات «سواد» روحيّ كبير(٢).

---

(١) *Les Rougon Macquart*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1960, t. 1, p.364.

(٢) من أجل خلق أسماء شفافة صرفياً، يستطيع المؤلّف أن يلعب على لغة "عالمية"، انظر Panurge و Epistemon وEusthénès عند رابليه Rabelais. وأسماء العلم تسبب مشكلات دائماً عند ترجمة النصوص. هل يجب ترجمة هذه الأسماء أم لا؟ فعدم الترجمة يسبّب غالباً ضياعاً في معلومة هامة، بحذف مؤثّرات التحفيز هذه التي تستعصي عندئذ على القارئ الأجنبي. نعرف أن اهتمام ليفي-شتراوس ينصبّ على أسماء العلم لشخصيات الأساطير (انظر تحليله لأسطورة أوديب في Anthropologie structurale، ١٩٥٨.

تُحدَّد كل علامة بتقييداتها الانتقائية، أي بمجموعة القواعد التي تحدّد إمكانيات امتزاجها مع العلامات الأخرى. ويمكن أن تكون هذه القواعد من عدة أنواع: علامات لسانية: (مرتبطة باختيار الحامل اللساني: على سبيل المثال خطّية la linéarité ظهور الدوالّ(١)، ومنطقية (كل مسرود يتّسم بقابلية للتوقّع قوية إلى حدّ ما ومقبولة إلى حدٍّ ما لبعض «المسارات trajets» الإجبارية بحسب هذا المضمون الأولي أو ذاك)، وجمالية، (مرتبطة باختيار جنس معيّن) أو أيديولوجية: تصفية لبعض الأرموزات الثقافية كمحاكاة الواقع la vraisemblance أو اللياقة، إلخ. التي يمكنها أن تحدّ من «القدرة» النظرية للنموذج وتفرض على الراوي سلسلةً من القيود المسبقة(٢). إن أخذ لعبة ظهور القواعد الجمالية والأيديولوجية في نصٍ معين

---

(١) على سبيل المثال أيضاً، دور "الإيحاء" الشخصيات الذي يمكن أن تلعبه بعض الإبدالات المعجمية أو النحوية أو الثقافية الثابتة؛ على سبيل المثال قائمة الألوان أو الفضائل أو الآثام، إلأخ. (انظر ج. باتباني J. Batany: " Paradigmes lexicaux et structures littéraires au Moyen Age" مجلة التاريخ الأدبي لفرنسا، أيلول – تشرين الأول، ١٩٧٠، باريس، أ كولان.) أو بعض الصور البلاغية ، انظر ج. جينيت " Métonymie chez Proust, ou la naissance du récit"، Figures III، باريس، سوي، ١٩٧٢./ سيكون هناك "علم سرديات توليدية" كامل يجب تشكيله. اللغة، تحمل فعلياً في داخلها، في مكوّناتها الأصغر (مفردات، وإبدالات نحوية....إلخ) أو الأكثر تحجّراً بسب الاستخدام (التعبير والقالب والاستعارة البالية...) نوى مسرود ممكن دائماً، وإيحاءات ضمنية من أجل تمفصل خطابي للمعنى ومن أجل تشبيهات تخلق الشخصيات. يرى ليفي – شتراوس أن الشخصيات، بوصفها وحدات أسطورية دنيا mythèmes، إنما هي عناصر "محدودة مسبقاً بقوة pré-contraints" مقال مذكور، ص ٣٥.

(٢) انظر غريماس: " Les jeux des contraintes sémiotiques"، Du sens ، عمل مذكور، ص ١٣٥ وما يليها. ويلاحظ بروب أن "الشعب لم يُنتج كل الأشكال الممكنة رياضياً." (عمل مذكور، ص ١٤٢). ولقد رأينا سابقاً أن اختيار شخصية تاريخية، أو شخصية مندمجة ضمن سلسلة (من روغون ومن ماكار) ترهن بقوة حريتها السردية. وللمقاربة مع ليفي – شتراوس: "التركيب الأسطوري ليس كـامل الحرية ضمن الحد الوحيد لقواعده. بل إنــه =

بالحسبان يحدّد مشكلة *البطل*. قليلة هي المفاهيم الفضفاضة، وغير المعرَّفة، كهذين المفهومَين، بحيث أن مصطلحَي *بطل* و*شخصية* يُستخدمان أحدهما بدلاً من الآخر بطريقة لامبالية. فما هو بطل مسرود معيّن؟ وهل يمكننا أن نتحدّث عن البطل حتى في ملفوظ غير أدبي؟ وما هي المعايير التي تميّز البطل عن «الخائن» أو عن «البطل المزيّف»، (عند بروب)، أو الشخصيات «الطيبة» عن الشخصيات «الشريرة»، والسعادة عن التعاسة، والإخفاق عن الانتصار، و«الرئيسيين» عن «الثانويين»، وعطاء «إيجابي» عن عطاء «سلبي»؟ إن سيمياءً بالمعنى الحقيقي للكلمة (وظيفية ومائلة على موضوعها) أو «منطقاً» (س. ألكسندرسكو) للشخصية قد يكون غير معنيّ بهذه المسألة، ويُحيلها:

أ) إلى علم الاجتماع أو علم الأفكار axiologie (مسألة استخدام قيم أيديولوجية في ملفوظ، إذن مسألة استقبال النص، وتحديد هوية القارئ أو مسألة انعكاسه، إذن متغيّر تاريخي أو ثقافي[1])؛ على سبيل المثال في مخطّط (استعرناه من غريماس):

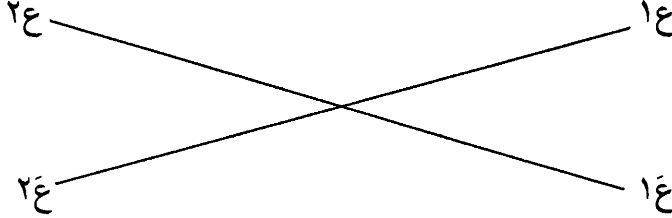
= يتعرّض أيضاً إلى قيود من البنية التحتية الجغرافية والتكنولوجية. ومن بين جميع العمليات الممكنة نظرياً عندما نتوقّعها من وجهة النظر الشكلية فقط، فإن بعضها يُحذف مباشرةً وهذه الثقوب – المحفورة كما بمجوَبٍ في لوحة تكون نظامية لولا ذلك– ترسم عليها بالنفي جوانب بنية في بنية، يجب إدماجها بالأخرى من أجل الحصول على منظومة واقعية من العمليات." Mythologiques I، عمل مذكور، ص ٢٥١.

(١) يطرح توماشيفسكي المسألة بهذا الشكل: "إن الصلة الانفعالية مع البطل (استلطاف–استثقال) مطوَّرة انطلاقاً من أساس أخلاقي. والنماذج الإيجابية والسلبية هي عنصر ضروري لبناء الحكاية (...) والشخصية التي تتلقّى المسحة الانفعالية الأكثر حيويةً والأكثر تميّزاً تسمّى البطل." في Théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965, p.295. ويمكن تعريف الثقافة بأنها منظومة من القيم التي تلازم "إيجابياً" أو "سلبيا" البنى الأولية للدلالة. وبحسب رأي ف. شكلوفسكي V. Chklovski: "البطل يلعب دور الصليب على صورة فوتوغرافية أو النشارة على الماء الجاري–فهو يبسّط آلية تركيز الانتباه"(Sur la théorie de la prose, Lausanne, l'age d'homme, 1973, 298).

علاقات مسموحة
(ثقافة)
علاقات زوجية
مفروضة

علاقات مستبعدة
(طبيعة)
علاقات «غير عادية»

(ممنوعة)



علاقات «عادية»
(غير ممنوعة)

علاقات غير زوجية
(غير مفروضة)

وسنحصل على سبيل المثال:

ع١: علاقات حب زوجية

ع٢: غشيان محارم، جنسية مثلية

عَ١: زنا الرجل

عَ٢: زنا المرأة[1]

القطبان ع١ وعَ٢ مميّزان (في مجتمعنا)، أي قابلان للتحمّل من البطل في حين أن القطبين الآخرين (ع٢ وعَ١) هما قطبا البطل المضاد l'anti-héros ومعرّفان بأنهما فضاء اختراق (الطبيعة). قد تقيّم مدرسةٌ أخرى أو عصرٌ آخر هذا المخطط بالعكس (بطل جنسي مثلي، لااجتماعي، امرأة زانية، إلخ، مقابلة لتسطّح السهولة البرجوازية، إلخ.)

ب) إلى أسلوبية (إذن إلى طرق «سطحية»)، لا تراهن على البنى الفاعلية العميقة للملفوظ، ونحن هنا في صدد مسألة توكيد، وتبئير focalisation وتكييف

---

(١) انظر غريماس: Du Sens، عمل مذكور، ص ١٤٢ وما يليها.

للملفوظ بوساطة عوامل خاصة تؤكّد على هذه الشخصية أو تلك بمساعد عدة طرق. لتكن الجملة:

إن بيير، نعم، إن بيير بنفسه، هو الذي رآه بول أمس في أثناء مروره

قد تكون هذه الطرق تكتيكية (تقديم موقع المفعول به المباشر) كمية (تكرار اسم العلم) كتابية (اسم العلم تحته خط) صرفية (إنه...نعم، الذي...نفسه) أو عروضية (صيغة التوكيد، العلو، الشدة). المقصود إذن هو طرق أسلوبية بصورة أساسية مرتبطة بنوع الموجّه le vecteur المستخدم(١).

إن عملية الوضع ضمن منظور هذه، وعملية الوضع ضمن تراتبية هذه لمنظومة من الشخصيات يمكنها أن تكون في آنٍ واحد: مضمَرة ومنتشرة ولا يرمّزها النص (كفاءة القارئ وحدَها هي التي توصله إلى مجموعة المفترَضات المسبقة الأخلاقية والفلسفية والسياسية، إلخ، التي تحكمها)، ولكنها مرمَّزة أيضاً من بعض الطرق الأسلوبية، ويُظهِرها النص نفسه (ما دام النص مكتوباً فهو إذن مؤجَّل، وينبغي له أن يؤمّن طريقة استخدامه).

نجد هنا مباشرةً مشكلتي مقروئية النص وغموضه. نستطيع أن نقول إن نصاً معيناً مقروء (من مجتمعٍ معيّن وفي عصر معين) عندما يكون هناك التقاء coïncidence بين البطل والفضاء الأخلاقي المعتبَر الذي يعترف به القارئ ويقبله.

---

(١) حول مسائل تبئير الملفوظ، انظر جيرار جينيت: Figures III, Paris, Seuil, 1972, p.206 et suiv. ويستطيع فن الرسم أن يُنشئ طرقاً شبيهة أو أصلية، مثقفنة تماماً من أجل التوكيد على شخصية معيّنة على حساب الشخصيات الأخرى: وضعية في المقدمة (مقابل وضعية في الخلفية)، الكبر (مقابل الصغر)، ألوان حارة (مقابل ألوان باردة)، محدّد (مقابل أغبش)، تعدّد (مقابل أحادية الظهور)؛ وانظر على سبيل المثال المشاهد السردية المتكرّرة، مثل إيضاحات بوتيتشيللي Botticelli بالنسبة إلى الكوميديا الإلهية)، هالة (مقابل غياب الهالة) بالنسبة إلى أبطال الكتاب المقدّسى والأسطورة)، شخصية متوضّعة في نقطة التقاء الأنظار (مقابل خارج الالتقاء)، مكان استراتيجي (القطع الذهبي) (مثابل مكان حيادي)، إلخ. وحول المبالغة، انظر ج. دوبوا وس. دوبوا – شارلييه: J. Dubois et S. Dubois Charlier, *Eléments de linguistique française*, Paris, Larousse, 1970, p.179 et suiv.

ومن هنا تأتي الالتواءات الشائعة جداً في قراءات النصوص القديمة، المؤكَّدة في العصر الحديث باتساع الجمهور وانعدام تجانسه: إذن بتعدّد الرموز الثقافية للمرجع: فنجد بانتاغرويل Pantagruel أو هوراس Horace أبطالاً بالنسبة إلى قارئ معين في عصر معين؛ كما نجد بانورج Panurge وكورياس(١) Curaiace أبطالاً في نظر قارئ آخر في عصر آخر.

ويمكننا أن نميّز من بين الطرق التمايزية، إذن القابلة للتحديد والقابلة للتسجيل في التحليل المباشر للملفوظ، والقادرة على الإشارة إلى البطل:

١) توصيفاً تمايزياً qualification différentielle: تُستخدَم الشخصيةُ كحامل لعدد معين من التوصيفات التي لا تملكها الشخصيات الأخرى في العمل، أو تملكها بدرجة أقل(٢):

– خاصة بالتشبيهية ومجازية	– غير خاصة بالتشبيهية وغير مجازية.
– تستقبل علامات (مثل الجروح بعد تجربة معينة)	– لا تستقبل علامات.
– شجرة عائلة أو أسلاف تمّ التعبير عنهم	– شجرة عائلة أو أسلاف لم يُعبَّر عنهم(٣).

---

(١) انظر ف. راستييه: "F. Rastier,"Les niveaux de l'ambiguïté des structures narratives (تحليل *دون جوان* لموليير)، .Semiotica III, 4, 1971, Mouton, La haye. وانظر أيضاً ي. لوتمان:" La structure du texte artistique" عمل مذكور، ص ٣٦٠ : "في حالة الاختلاف في الرمز الثقافي بين المؤلّف والجمهور، يمكن أن يُعاد تقسيم حدود الشخصية من جديد." إذن البطل هو المعادل الدقيق لنقطة التلاشي point de fuite للوحة الواقعية التي وضعها عصر النهضة، وهذه طريقة تعقلن وتُراتب الفضاء الداخلي للعمل من أجل وصله على الفضاء الثقافي للقارئ.

(٢) التوصيف يقابل الوظيفة مثلما يقابل الثابتُ المتحولَ والفعلُ الكيانَ عند الشخصية. انظر بروب (*Morphologie du conte,* Paris, Seuil, p.29). وحول درجة التوصيف، انظر الفقرة الأولى السابقة.

(٣) المشاركة في حلقة أسرية، أو في إبدال مكوِّن ومصرَّح عنه في العنوان (آل روغون ماكار، أو آل تيبو، إلخ) يسمح بطرح البطل مباشرةً ومنذ الذكر الأول لاسمه. ويمكن أن يُضاعف هذا بالعنوان الخاص لعدة أجزاء من السلسلة؛ على سبيل المثال، عند زولا، سعادة أوجين روغون حيث التبئير، بالإضافة إلى ذلك، مؤمَّن باستخدام "لقب" رسمي "سعادة" هو نفسه تفضيلي.

- له اسم أول ولقب وكنية	- مُغْفَل
- موصوف نفسياً	- غير موصوف نفسياً
- موصوف وصفاً زائداً ومعلَّل نفسياً	- غير معلَّل نفسياً وقليل الوصف
- مشارك وراوٍ للحكاية	- مشارك قليلاً في الحكاية[(١)]
- لازمة	- لا يوجد لازمة[(٢)]
- على علاقة غرامية مع شخصية نسوية (بطلة)	- بلا علاقة غرامية محدَّدة
- ثرثار	- أخرس
- جميل	- قبيح
- غني	- فقير
- قوي	- ضعيف
- شاب	- عجوز
- نبيل	- وضيع، إلخ[(٣)]

توزيع تمايزي، والمقصود هنا صيغة توكيد كمية صرفة وتكتيكية تلعب بصورة أساسية على:

(١) بطل عدة قصص قصيرة لموباسان معرَّف مباشرةً كما هو بأنه يشارك في عقد بدائي ("احكِ لنا قصتك. - موافق! حسنٌ ها هي...") بوصفه راوياً لقصة حدثت له.

(٢) في "سعادة أوجين روغون" أوجون يُنادى دائماً: "الرجل الكبير".

(٣) باللعب على الكلمات، نستطيع أن نقول إن البطل هو دائماً المتنبّئ le héraut (من يتحمّل ويعلن عن قيم مجتمع أو مجموعة). في مجتمعٍ معين، في عصر معين، الفلاح (السيء)، أو القن أو العامل، أو زوجة الأب، أو العجوز، لا يمكنهم أن يكونوا أبطالاً أو بطلات. حول موضوع البطل في العصر الكلاسيكي في المسرح، انظر ج. شيرر: La dramaturgie J.Scherer:"classique en France, p.19-p.50, Paris, Nizet, 1970 . وفيما يخص الأساطير الأمريكية، لاحظ ليفي - شتراوس أن البطل كان بصورة عامة "سيد" الصيد، واللحم والحلي الغنية، والنار التي تدفئ والماء المدمّر (*l'Homme nu,* Paris, Plon, 1971, p.345)، وأنه كان معرَّفاً بالزواج الذي كان يعقده (ضم أو فصل مع امرأة "مقبولة" أو "غير مقبولة"). ولزمن طويل، لم يكن بوسع البطل في الرسوم المتحرّكة أن يكون إلا WASP (white+ Anglo Saxon + protestant). والصورة الشخصية غالباً ما تكون مكان التثبيت الأساسي لملامح وصفية ذلت دلالات التزامية قوية إيجابية أو سلبية. انظر هنري ميتيران la nouvelle , Corrélations lexicales et "critique, No spécial, "Linguistique et littérature", 1968, Paris ."organisation du récit: le vocabulaire du visage de Thérèse Raquin

- ظهور في اللحظات الحاسمة من المسرود	- ظهور في لحظة غير حاسمة (انتقال، وصف)
(بداية/نهاية السلاسل والمسرود)،	أو في أماكن غير معروفة.
اختبارات رئيسة، عقد بدائي، إلخ	
- ظهور متكرّر	- ظهور وحيد أو متقطّع

٣) استقلال تمايزي. بعض الشخصيات تظهر دائماً برفقة شخصية أو عدة شخصيات أخرى، في مجموعة ثابتة ذات لزوم ثنائي (ش١←ش٣ وش٢← ش١)، في حين أن البطل يظهر بمفرده، أو مرافقاً لأية شخصية أخرى[١]. وهذه الاستقلالية وهذه السعة الترابطية associative غالباً ما تكون

---

(١) شاهداً، البطل التشرّدي héros picaresque، الذي يجتاز مجموعات من الشخصيات التي لاتعود تظهر بعد ذلك، والتي لا توجد إلا في حين ذلك اللقاء. وكذلك، بصورة معاكسة. المستشار أو التابع في المسرح، الذي يرتبط ظهوره دائماً بظهور سيّده. ولكن الأقطاب الظاهرة تتغيّر؛ فعلى سبيل المثال، نحن نعلم أن بعض الحكايات تميّز زوجاً معيناً (نيسوس وأوريال، الصديقان، لموباسان...) الذي من الغريب ملاحظة أنه غالباً ما يكون في وضعية دونية نهائية، كما لو أن تقاسم البطولة تعني إضعافها وظيفياً. حول الشخصيات المقترنة. انظر مثلاً ليفي – شتراوس: Mythologiques II, Du miel aux " p.138-156, Plon, 1968 cendres"، وهو يلاحظ أن المضاعفة لا تعدو كونها تمويهاً لبنية متراجعة. وغالباً جداً أيضا تكون قدراً للسلسلة (للمسلسل، للرواية الدورية، أو ذات الأجزاء، أو للرسوم المتحركة الأسبوعية، إلخ)، وبما أن القرّاء يكونون بحاجة إلى للتعرّف إلى أنفسهم في قرين البطل (رفيق شعبي أو مضحك إلى حدٍّ ما، لديه تراكبٌ بين المزايا والعيوب، أو حيوان أليف يشارك في المغامرات...) قرين أكثر "إنسانية" وأقل اكتمالاً من البطل ككتلة واحدة. لنسجّل أيضاً أن الجماهير أيضاً يمكنها أن تلعب دور الشخصيات – الأبطال: جمهور رواية *جرمينال* Germinal لزولا، وجمهور أكتوبر لإيزنشتاين Eisenstein، إلخ. إذن البطل مستقل:

- عن كل شبهَنَة.
- عن كل فردَنَة
- عن كل طريقة سرد (أنا أو هو أو هم)
- عن كل تعريفٍ عاملي (إيجابي أو سلبي ، فاعل أو مفعول، إلخ)

مؤكَّدة بمسألة أن البطل يمتلك في آنٍ واحد القدرةَ على المونولوج (المقاطع الشعرية) والديالوج (الحوار)، في حين أن الشخصية الثانوية مقدّرة للحوار فقط (انظر المسرح الكلاسيكي)، وأنه يتمتّع بملكة التحرّك في المكان، أي بحركية مكانية لا تُلزمه بمكان محدَّد مسبقاً. وكذلك فإن ظهور شخصيةٍ معينة يمكن أن يكون محدَّداً إلى حدٍّ معين بذكر للوسط، أو لمكان محدّد، متوقَّع ومطلوب منطقياً بظهور مقطع سردي، ضمن سلسلة من الوظائف الموجَّهة والمنتظمة. ولقد كان بروب قد لاحظ: «في بعض الأحيان، لا يمتلك الراوي حريةَ اختيار بعض الشخصيات بموجب صفاتهم، إذا كان بحاجةٍ إلى وظيفة محدَّدة.» («Morphologie du conte» عمل مذكور، ص ١٣٩) وهكذا فإن شخصية الخوري مثلاً ستظهر في الموقف النهائي للمقطع:

مشروع زواج ← سلوك الحصول على المرأة ← إتمام الزواج (في الكنيسة).

وهو بالتالي مُستنتَج كلياً من الدور الدقيق (مباركة الزواج) الذي يجب أن يلعبه في لحظة معينة. ومن هنا يأتي التعارض العام:

غير مفترَض مسبقاً (موجِّه) ← مفترَض مسبقاً (موجَّه) التعارض أكثر خصوصيةً ضمن الفئة المفترَضة مسبقاً:

مفتَرَض مسبقاً (بوساطة وظيفة) ← مفترَض مسبقاً (بظهور شخصية أخرى).

٤) الوظيفية التمايزية. البطل هنا، بصورة معينة، مسجَّل كما هو انطلاقاً من مدوَّنة محدَّدة، بعدياً؛ وهناك ضرورةٌ لإحالةٍ مرجعية إلى مجموع السرد وإلى المجموع المنتظم للمحمولات الوظيفية التي كان حاملاً لها، والتي تقدّرها ثقافة العصر. غالباً ما يلعب هذا التمايز دوراً (في الحكاية الشعبية وفي الأدب الكلاسيكي الغربي) على التعارضات التالية، (التي حدّها الأول محدَّد):

- شخصية موسّطة (تحلّ التناقضات)	- شخصية غير موسّطة
- مكوَّنة من فعل	- مكوَّنة من قول (مجرَّد ذكر للشخصيات)، أو بوجود (مجرّد وصف للشخصيات)
- على علاقة مع المُعارِض ومنتصر على المُعارض[1]	- مخفق أمام المعارِض
- موضوع واقعي ومظفَّر	- لا موضوع (أو موضوع افتراضي غير مفعّل)
- يتلقّى معلومات (معرفة)[2]	- لا يتلقّى معلومات.
- يستقبل مساعدين	- لا يستقبل مساعدين
- يشارك في عقد بدئي (إرادة) تضعه على علاقة الفعل. مع موضوع رغبة، ولها حلّها في نهاية المسرود	- لا يشارك في العقد البدئي. ولا يوجد رغبة في الفعل. مع موضوع رغبة، ولها حلّها في نهاية المسرود
- يصفّي النقص البدئي	- لا يصفّي النقص البدئي.

(١) يربط فاليري بين البطل والكارثة" "البطل يسعى إلى الكارثة.فالكارثة تشكّل جزءاً من البطل. قيصر يبحث عن بروتوس... وأخيل، هذا العقب؛ ونابليون يبحث عن سانت هيلانة؛ وهرقل عن ذلك القميص؛ نابليون، تلك الجزيرة. وهناك لزوم لمحرقة جان، لهب للمحارم. هذا نوع من القانون للجنس البطولي، يتحقّق منه التاريخ، وكذلك الأساطير، بطريقة رائعة حتى التنافس"، "Mauvaises pensées et autres, Œuvres, II" بلياد، ص ٩٠٢. إذن الشخصية هي في آن واحد منتَجة قبلياً (من الثقافة)، وبعدياً (يبنيها المسرود): "وضعية البطل وظيفة المسرود. إنه ذلك الفاعل الذي، إذ يدخل تدريجياً في المنظومة الاجتماعية، أو بالأحرى إذ يفكّ رموز المجتمع بوصفه منظومة (وهنا يتجلّى تعلّمه)، فإنه ينتج تناقضاً خفياً حتى ذلك الحين: بين الغزل والحب، والإباحية والهوى، والمال والشعور، والمباهاة والفن، باختصار بين المقياس والاختلاف." س. لوترينجر S.Lotringer "Mesure de la démesure"، Poétique, 12، ١٩٧٢، باريس، سوي. والمثال الأخير يعرّف "البطل الإشكالي" الذي يسم رواية القرن التاسع عشر، بحسب لوكاتش.

(٢) المقصود هنا مشكلة بدء السرد بإدخال موضوع افتراضي مزوَّد بإرادة وببرنامج (من أجل هذه المفاهيم، انظر غريماس، Du Sens، عمل مذكور) وحول موضوع هذا البطل، انظر أيضاً غريماس، المرجع السابق، ص ٢٣٣، ص ٢٤٢-٢٤٣.

«بطل» بروب معرَّف على هذا النوع من المعايير الوظيفية، «بدائرة فعله». ولكن هناك فضفضة معينة في التسميات عند بروب: إن ما يعرّفه بروب (ينزع إلى أن يكون كياناً دلالياً، فاعلاً – ذاتاً، داخل مدوّنة محدّدة جيداً) أكثر من كونه كياناً ثقافياً وأسلوبياً. التعريف الوظيفي والتعريف الأسلوبي ليسا متمايزين بصورة واضحة دائماً، كما في هذا المقطع المقتَبَس من («Morphologie du conte» عمل مذكور، ص ٤٨): «إذا ما اختُطفت فتاةٌ أو صبي، ولاحقتهما القصة دون الاهتمام بالباقين، فإن الفتاة أو الصبي المختطفين هما بطل القصة. ليس هناك من باحث في تلك الحكايات. الشخصية الرئيسة يمكنها أن تُسمّى فيها: البطل – الضحية.» (نحن من أكّدنا على ذلك). وهذا الفارق بين البطل الباحث والبطل الضحية محدَّد فيما بعد في الصفحة ٦٢: «بطل الحكاية العجائبية هو إما الشخصية التي تتألّم مباشرةً من فعل المعتدي لحظة انعقاد الحبكة (أو الذي يستشعر نقصاً)، أو هو الشخصية التي تقبل أن تُصلح مصيبةً أو تستجيب لحاجة شخصٍ آخر.» من هو معرَّف هنا هو فاعل / ذات (و/ أو مستفيد) أكثر منه بطلاً[1]. إذا كانت المطابقة فاعل – ذات = بطل شائعةً جداً، فإنها ليست إلزامية على الإطلاق. والبطل ليس أكثر ارتباطاً بالمفهوم الفاعلي للذات منه بأي (معارضٍ أو مستفيد أو مرسِل آخر، إلخ). انظر «رواية الإخفاق» في القرن التاسع عشر، مثلاً، حيث إن الشخصية التي لا تتوصّل أبداً إلى أن تتشكّل كذات واقعية هي بطل.

٥) إشارة مسبقة تمايزية: الجنس هو الذي يحدّد البطل قبلياً هنا. الجنس يعمل كرمز مشترك للمرسِل والمستقبِل، وهو الذي يحدّد مسبقاً انتظار هذا الأخير فارضاً عليه خطوط مقاومة أقل (قابلية كاملة للتوقّع). وهكذا في الكوميديا ديل آرتي Commedia dell Arte والأوبرا والمسلسل والوسترن، إلخ، يعمل استخدام الأقنعة والملابس ونوع معيّن من الجمل وطرق الدخول إلى المسرح، إلخ، كسمات تشير مباشرةً إلى البطل الذي من أجله تمتلك «قواعد» الجنس.

---

(١) الفضفضة نفسها في الإشارات بين الفاعل والذات والبطل عند لوتمان (" La structure du texte artistique، عمل مذكور، ص ٣٣٤ وما يليها: "مفهوم الشخصية") وهو يتبع بروب بأمانة. لنلاحظ في مثال بروب الأخير المزجَ بين المعايير التوزيعية ("لحظة تنعقد")

٦) أخيراً من الممكن أن يُشار إلى البطل بتعليق صريح. إذن على التحليل أن يحدّد الأماكن الدقيقة التي يقترح فيها النص منظوريته الخاصة، وينادي البطل «بطلاً» والخائن «خائناً»، ويقدّم هذا الحدث أو ذاك على أنه «جيد» أو «سيئ»، إلخ، باختصار، إنه يترافق مع جهاز تقييمي كامل ذي وظيفية ميتالسانية (النص يتحدّث عن نفسه، وبناه الخاصة وطرق بلوغه). يتجلّى هذا الإعلام للنص عن نفسه على شكل عدة جمل شارحة تقييمية وتكييفية، أو من العوامل الدلالية الأصلية، من قبيل: أعتقد أن س، أعرف أن س، أقول إن س صحيح/ خطأ، جيد/سيء، بصورة جيدة/سيئة، مخطئ/ممتثل، عادي/ غير عادي، أكيد/مستبعَد، إجباري/اختياري، إلخ. هذه الجمل الشارحة تميل إلى مرافقة أو إدخال أو توكيد كل ما يشكّل موضوع القوانين والأوامر والنواهي المُمأسَسة (برامج، قوانين، طقوس، ممارسات إيتيكت، طرق استخدام، قواعد، إلخ.) ستكون إذن المكان المميَّز لظهور كفاءة ثقافية (مأخوذة على عاتق راوٍ أو شخصية)، وتميل إلى التجمّع في ثلاثة مراكز:

أ) اللغة: أحاديث الشخصيات عن الشخصيات الأخرى تعطي مجالاً للتعليق على طريقة كلامهم (كلام واضح أو مضطرب، متأتأ أو مباشر، متردّد أو قوي، صحيح أو غير صحيح نحوياً، إلخ.

ب) التقنية: النشاط التكنولوجي للشخصيات (عمل أو حرتقة أو نشاط مهني أو فني معيّن، اللقاء، منفَّذ بوساطة أداة أو بمهارة، من شخص أو من شيء) سيعطي مجالاً للتعليق حول مهارتهم، نشاط ماهر أو أخرق، ممتثل أو غير ممتثل، ماهر أو غير ماهر، سعيد أو تعيس في نتائجه، معتنى به أو متسرّع، إلخ).

ج) العلاقة الاجتماعية اليومية: دائماً طقسية إلى حدٍّ ما؛ العلاقات بين الأفراد التي تتمّ عن طريق معايير – فن الاستقبال، والتعرف، طرق الطعام وقواعد استخدام المكان، طقوس المرور وإتيكيت المجتمع، وعقود تفترض معرفة قيمة الأشياء المتبادَلة والعقوبات والثوابات المتعلّقة بذلك، إلخ – تعطي مجالاً للتعليق على آداب التعامل (مواقف مناسِبة أو غير مناسبة، فظة أو راقية، محترمة أو غير محترمة، ممتثلة أو غير ممتثلة، إلخ).

لنلاحظ أن كل طرق التأكيد التي أتينا على ذكرها يمكنها أن تتقطع أو أن تتكرّر (بطل مسلسل معين سيكون: شاباً+ يظهر بشكل متكرّر + مؤثّراً + يملأ النقص البدئي، إلخ) بموجب حزَمٍ معيّنة من التوصيفات المميَّزة الخاصة بهذه الثقافة أو تلك. كما تستطيع أن تدخل في لعبة من التناوبات أو التناقضات بين مضمون الشخصيات ومظهرها. ففي الحكاية الشعبية مثلاً، يجب على البطل أن يُعرف دائماً كما هو، لكي يكشف القناع عن مغتصب (بطل مزيّف)، أخذ مكانه، ونهاية الحكاية هي المكان الاستراتيجي الذي يتفق فيه مضمون الشخصية ومظهرها. وكل أنواع الطرق الأسلوبية الملحقة تستطيع أخيراً أن تنوّع حزمةً قوية جداً: شخصية معينة يمكنها أن تكون بطلاً باستمرار، أو بصورة متقطّعة؛ ويمكنها أن تجمع عدة تعريفات فاعلية (على سبيل المثال البطل ذات +مستفيد)، أو أن يؤمّن تعريفاً واحداً، أو أن يتّخذ تعريفات مختلفة بالتناوب (تارةً ذات، وتارةً أخرى موضوع...). بعض الطرق، وبعض الأجناس، كالرواية التراسلية épistolaire (ريتشاردسون Richardson، لاكلو Laclos)، أو المذكرات الحميمية المكمّلة، (جيد Gide)، أو الرواية متعدّدة الأصوات (دوس باسوس Dos Passos)، بتنويع تبئير النص بصورة دائمة، وبتغيير البطل بصورة مستمرة مع الحفاظ على المخطّط الفاعلي نفسه مستقرّاً.

لنخلص إلى القول: إن دراسة البطل تشكّل بكل تأكيد جزءاً مما يمكن تسميته مجال البلاغة («أسلوبية – اجتماعية» socio-stylistique) الشخصية، وهو مجال متعلّق بقوة بالقيود الأيديولوجية والمصافي الثقافية(١). هل البطل ضروري

---

(١) كذلك يجب أن نستغرب إذا كان "موت" الشخصية البطل في العصر الحديث، فعل مكتسب، إذ يعتني المؤلف بطرق مختلفة من نزع التبئير défocalisation أو من تعدّد التبئيرات polyfocalisation، ومن نزع المركز décentrement (من أجل هذه الموضوع، انظر أعمال باختين Bakhtine)، بعدم تمييز أية شخصية (ولكن هل هذا ممكن؟). يتدخّل هذا الأمر في لحظة يتشكّل فيها جمهور أكثر فأكثر انعدامَ تجانسٍ (Livre de poche, mass médias) ، حيث مخاطر "الفتل" و"الخلط" في فك رموز البطل تغدو أكثر فأكثر وضوحاً.نحن نعلم أن لوكاتش =

لانسجام المسرود؟ كتب توماشيفسكي Tomachevski في عام ١٩٢٥ (ولكن خالطاً بين مفهوم البطل ومفهوم الشخصية): «البطل ليس ضرورياً جداً للحكاية. وتستطيع الحكاية، بوصفها منظومةً من المؤثّرات، أن تستغني عن البطل وعن ملامحه المميِّزة. ينتج البطل من تحول المادة إلى ذات، ويمثّل وسيلة تسلسل أسباب، من ناحية؛ وتحفيزاً مشخَّصاً للصلة بين الأسباب، من ناحية أخرى. النكتة تمثّل بصورة عامة شكلاً مختزلاً، وغامضاً ومتغيّراً للحكاية، وهي تقتصر في حالات كثيرة على ألا تكون إلا تقاطعاً لمؤثّرين رئيسين (...) مبنياً فقط على التأويل المضاعف لكلمة.» (في Théorie de la littérature، عمل مذكور، ص ٢٩٦-٢٩٧). في الواقع، غالباً ما تستغني النكتة عن التأكيد على الشخصية («رجل يلتقي بامرأة ويقول لها....»، «صديق يلتقي بصديقه .....»، «فيل يلتقي بفأر...») وغالباً ما تلعب على الكلام (دالّ له مدلول مضاعَف). ولكن أليس بوسعنا القول إن «الشخصية التي لها الكلمة الأخيرة، أو من يتكلّم في النهاية، هو البطل؟ ومن ناحية أخرى، حتى على شكل توصيفات مقولَبة، غالباً ما تتلقّى الشخصية جنيناً embryon من التوصيف والتأكيد التمايزي (ماريوس أمام سائح ألماني، روحاني مقابل بليد). فهل عملية كاملة لنزع التبئير ممكنة؟

٧) كل ملفوظ يتّسم بتكرار العلامات النحوية. وهذا ثمن التواصل. وهذا التكرار، المحكوم إلى حدٍّ معين على المستوى التركيبي (ظواهر التوافق، والتعدي

= يؤكّد على ضرورة إبقاء بطل معيّن في نصّ معين: "كل عمل تأليفه مركّز حقاً يجب أن يحوي (...) تراتبية. الكاتب يمنح شخصياته "صفاً" محدَّداً، باعتبار أنه يجعل منها شخصيات رئيسة، أو أشكال متقطّعة. وهذه الضرورة الشكلية قوية جداً بحيث أن القارئ يبحث عن هذه التراتبية بصورة غريزية، حتى في الأعمال التي تأليفها متهالك، وأنه يبقى غير راضٍ عندما ينتج معه، في عملية المقارنة مع الأعمال الأخرى ومع الحدث، أن تصوير الشخصية الرئيسة لا يتوافق مع "الصف" الذي يكون مناسباً لمكانه في المقارنة" (في Problèmes du réalisme ، ترجمة فرنسية، باريس، ١٩٧٥، ص ٩٠).

إلى المفاعيل)، هي أكثر عشوائيةً على المستوى الكبير، على مستوى الملفوظ، وتتطلّب أن «تُثَبَّت» على بعض الحوامل الخاصة. الشخصية هي أحد هذه الأماكن، وأحد هذه المراكز المميّزة. على المستوى الدال البسيط، إن رجوع اسم العلم ولعبة المرجع المشترك والبدائل هي عامل التكرار. على مستوى المدلول، إن العمل المرتكز ثقافياً وبنيوياً على حوامل السرد التي هي الشخصيات، والمشبّهة تقليدياً في الأدب، سوف تستخدم سلسلةً كاملة من الطرق المتلاقية من أجل تدعيم المعلومة المنقولة عن طريق الشخصية ومن أجلها، والتي هي حوامل الحديث وتحويل المعنى، وهذا كان الشكلانيون الروس يسمّونه «طرق التوصيف غير المباشرة(١)». طرق مختلفة جداً يجب تحديدها وتصنيفها. رأينا سابقاً أن اسم العلم، بتحفيزه، هو عنصر تكرار دلالي (إعلان «نفسيته» ومضاعفتها، بل إعلان قدره العام). ثمة طريقة أخرى مستخدمة جداً هي طريقة الديكور (الوسط) «متفقاً» (أو على غير اتفاق) مع مشاعر الشخصية أو أفكارها: شخصية سعيدة موضوعة في «مكان محدد(٢) locus amoenus»، وشخصية تعيسة في مكان مُقلق، إلخ. على نطاق واسع، لدينا هنا نوع من «المجاز المرسل السردي»: الكل من أجل الجزء، الديكور من أجل الشخصية، والمسكن من أجل الساكن، وهذا ما لم يكن «خاصاً»،

---

(١) انظر توماشيفسكي في Théorie de la littérature، عمل مذكور سابقاً، ص ٢٩٤.

(٢) حول مكان الوسط السعيد، انظر إ.إر.كورتيوس E.R. Curtius: " La littérature européenne et le Moyen age latin، باريس، PUF، ١٩٥٦، ص ٢٢٦ وما يليها. يلعب هذا التوبوس دور ملفوظ نعتي (وصفي) بسيط، فهو يوجد إذن غالباً عند الحدود الاستراتيجية للملفوظ: بداية المسرود ونهايته، بداية السلسلة ونهايتها، إلخ. ولقد كان بروب قد لاحظ في (عمل مذكور سابقاً، ص ٣٧-٣٨) أن هذا المكان غالباً ما وُضع في بداية الحكاية. وكل هذا ليس خاصاً، بالتأكيد، بالحكاية أو بالمسرود المصنوع من علامات لسانية. ففي فن الرسم، غالباً ما لا تلعب خلفية رسوم الأشخاص دور الديكور الواقعي، بل دورَ نعتٍ رمزي للشخصية الممثَّلة. (انظر مثلاً الصور المطبوعة اليابنية (علامة وشهادة على حداثة ذلك العصر) على خلفية صورة زولا لمانيه Manet .

بصورة عامة، بالمؤلفين «الواقعيين[1]». وكل هذا يطرح من ناحية أخرى مشكلة الوصف، ووضعيته، وعمله الداخلي، وعلاقاته مع السرد الذي أُدخل فيه[2]. بوسع الوصف أن يُعدّ دائماً، وبصورة خاصة، على أنه *فاعل جماعي* actant collectif يجب دراسة دوره بعناية، لأنه يستطيع أن يكون شخصيةً مستقلةً بذاتها، وليس مجرّد قرين للشخصية. الوهدة التي لا يمكن اجتيازها يمكنها أن تكون مُعارضاً للبطل. والحديقة (البارادو في رواية *خطيئة الأب موريه*) يمكنها أن تكون في آنٍ واحد موضوعَ بحثٍ ومرسلاً للمعرفة ولإرادة العمل، إلخ. إذن إن العلاقة شخصية/وصف سوف تؤوّل بمفردات ضم الفاعلين *وفصلهم*، أي كملفوظات لحالات مستبِقة أو نتيجية للتحوّلات السردية. وعلى المستوى السردي، يمكننا أن نلاحظ أيضاً أن الوصف هو المكان المميز للاستعارة: شجرة بتولا «تميد كخصر صبية»، وشجرة «تنتصب كتمثال ضخم وحيد»، إلخ، أي المكان الذي يأخذ فيه المسرود دلالته الالتزامية بصورة مفرحة أو مُكربة، من ناحية. ومن ناحية أخرى، يمكننا أن نلاحظ أن هذه الاستعارات هي تشبيهية بالبشر (مثل صبية، مثل تمثال ضخم...)، أي إنها تساند وتؤكّد تمركز المسرود على الشخصية. وبحسب رأي كلود برومون: «سيكون من السهل تحويلها (عمليات الوصف) إلى قضايا فاعلها الرئيس (من وجهة النظر السردية) هو شخص (...). إننا ندرك بالحدس، ونتحقّق بالتجربة، أن هذا النمط من الاختزال ممكن دائماً[3].»

---

(١) يصنّف بروب بلا وجل المسكن على أنه من "نعوت" الشخصية" (Morphologie du conte، عمل مذكور، ص ١٠٧). أما من وجهة نظر ياكبسون، فإنه يرى في (Essais de linguistique générale، باريس، مينوي، ص ٦٣): "يُجري المؤلّف الواقعي استطرادات مجازية للحبكة في الجو وللشخصيات في الإطار المكاني-الزماني. إنه نهِم للتصيلات المجازية." وانظر أيضاً ويليك Wellek ووارن Warren (La théorie littéraire، عمل مذكور، ص ٣٠٩): "الديكور هو الوسط؛ وكل وسط، وبصورة خاصة الداخل المنزلي، يمكن أن يُستخدم على أنه الخبرة المجازية المرسلة أو الاستعارية للشخصية."

(٢) انظر مقالنا: "Qu'est-ce qu'une description, Poétique, 12"، ١٩٧٢.

(٣) ضمن "Observation sur la grammaire du Décaméron, logique du récit" عمل مذكور.

أخيراً، يستخــدم الوصف طائعاً ألعاباً «مفجّرة» مثــل الأفعال ذات الضمير (se dresser, se creuser, s'étendre, se dérouler...) أو le gérondif[1] أو أدوات منظِّمة مستعارة من المسرود، من قبيل: (بينما، في أثناء، يأتي أولاً، ومن ثمّ...، إلخ.[2]). كل هذا يقوم بالتأثير في تشبيهية المسرود والانتقال الدلالي بين الوصف والسرد، إذن يقوم بالتعريف غير المباشر للشخصيات، وحتى بخلق «فلسفة» نوعية، هي فلسفة التفاعل بين الوسط والكائن الحي الذي نعرف، مثلاً، أنه معتقد المدرسة الطبيعانية l'école naturaliste[3].

وهناك طرق مختلفة أخرى مشابهة (أسلوبية) تقوم بتوكيد التكرار الشامل للملفوظ، وعلى قابلية المسرود للتوقّع، وبالتالي تحديد الشخصيات، ومنها:

أ) وصف الجسم والملابس واللغة الخاصة (لغة رواية الحانة، وعبارات هوميه المقولبة Les clichés d'Homais)، وعرض التحفيزات النفسية، إلخ. وهذه الأخيرة ليست موجودة إلا من أجل تسويغ الانسجام الداخلي للشخصية عن طريق نسج علاقة بين فعل وسلسلة من الأفعال، وبين مشروع وإنجازه، وبين سبب ونتيجة، إلخ.

ب) مساعدات الشخصية ليست في معظم الأحيان إلا تحقيقاً لبعض صفاتها النفسية والأخلاقية وأحياناً الجسدية الإحالة إلى بعض القصص المعروفة: عصا هرقل، أسد إيفان...).

---

(١) تركيب خاص باللغة الفرنسية، وهو يُستخدم للتعبير عن تزامن حدثين، وأحياناً للتعبير عن علاقة سبب / نتيجة. (المترجم)

(٢) انظر، مثلاً، وصف قبعة شارل أو كاتو عرس إيما في رواية *مدام بوفاري*، من أجل هذه الأساليب كلّها، والتي كان بعضُها مميزاً بصورة منهجية على يد كتّاب القرن التاسع عشر الانطباعيين impressionnistes ، وأخلافهم، انظر ج. دو بوا: Les romanciers français de l'instantané au XIXe siècle، بروكسل، ١٩٦٣.

(٣) يعرّف زولا الشخصية هكذا: "تنظيم معقّد يعمل تحت تأثير وسط معيّن." (Les romanciers naturalistes).

ت) الإحالة إلى بعض القصص المعروفة (مكتوبة سابقاً في النص الخارجي l'extra-texte الشامل للثقافة) تعمل بوصفها تقييد لحقل حرية الشخصيات، كنوع من التحديد المسبق لمصائرها. وهكذا نجد الإحالة إلى فيدر Phèdre في *الخورية* La curée، وإلى سفر التكوين في خطيئة الأب موريه(۱).

ث) يستطيع النص أن يتكرّر بنفسه، «قصة ضمن القصة»، بإدخال مقطع في سياقه (فقرة، مشهد، مسرود صغير، قصة مثالية مستقلّة إلى حدّ ما، إلخ) تقوم، كنوع من التكرار الدلالي، مقام الهيكل المصغّر maquette، أو النموذج المختزل للعمل بأكمله، تقوم فيه الشخصيات، على نطاق ضيق، بإعادة إنتاج المنظومة الشاملة لشخصيات العمل بأكمله. وهكذا يُعلن العمل عن نفسه بنفسه، وينغلق على نفسه، ويقترب من تحصيل الحاصل، أو من البناء الجناسي التصحيفي anagrammatique. وهكذا نجد في قصة *الهورلا* لموباسان، سلسلة (السلسلة الوسطى من المسرود، والمؤرّخة في ١٦ تموز، وهي الأطول، حيث تظهر شخصيات جديدة، وحيث استُخدم الحوار، إلخ)، جلسة التنويم المغناطيسي عند الدكتور باران في باريس التي تعيد إنتاج المخطّط الشامل للمسرود (صراع سلطات، غياب المعرفة، وضياع الإرادة)؛ وكذلك فإن هذه السلسلة مسبوقة بسلسلة أخرى (بتاريخ ١٤ تموز) تكرّر الآراء السياسية للراوي حول ضياع إرادة الشعب وضياع استقلاليه، وهذه تيمة تشرح بصورة غير مباشرة ضياع إرادته هو. ومن ناحية أخرى، غالباً ما تقوم الصور واللوحات والرسوم، المُدمَجة في العمل أو التي يذكرها العمل، بدور الرموز المكرِّرة(۲).

---

(۱) كل هذه الطرق تؤكّد على قابلية المسرود للتوقّع، إن مضاعفة التلميحات إلى سفر التكوين في خطيئة الأب موريه، تعادل السماح بتوقّع نهاية للشخصيتين البطلتين مطابقة لنهاية آدم وحوّاء.

(۲) انظر طرق المسرح على مسرح (هملت)، اللوحة في اللوحة (الرسام ونموذجه)، الفيلم في الفيلم، والمسرود في المسرود. كذلك انظر بروب (عمل مذكور، ص ٩٥): "ككل شيء يعيش، لاتولّد الحكاية إلا أطفالاً يشبهونها. وإذا كان لخلية من هذه العضوية أن تتحول إلى حكاية صغيرة، فإن هذه سوف تُبنى بحسب القوانين نفسها مثلها مثل أية حكاية عجائبية أخى.

ج) أحداث تكرارية غير وظيفية، ويمكن أن تُحفَظ هذه من قبل التحليل في فئة التوصيفات الدائمة للشخصية، وهي لا تقوم، بصورة عامة، إلا بإيضاح هذه الشخصية، دون اللجوء إلى تحويلات. لدينا هنا طريقة أسلوبية قريبة من الإطناب: فالقول عن حطّاب إنه « كان يذهب كل يوم ليقطع الأخشاب من الغابة.» ليس إلا كأننا نقول إنه فقير جداً، أو (حطّابٌ جداً).

كل تكرار لوحدة معيّنة له أهميته، ولكن يمكن أن يكون له وظيفة أو (عدة وظائف) متغيّرة: وظيفة تأجيلية (تأخير حل معيّن)، إطنابية، تزيينية، تحديدية (تأكيد تقسيمات الملفوظ)، إلخ. وغالباً ما يوجد تكرار+تحويل (تكييف أو تغيير) للسبب المكرّر؛ ولقد لا حظ ليفي – شتراوس أن الأسطورة تستخدم غالباً تكرار سلسلة سردية معيّنة لغايات بنيوية (التأكيد على التحام داخلي، الإعلان عن حدث لاحق، التمويه على تعارض، إلخ[١]).

لنختم: إن الجدول التالي يحاول أن يوضّح معظم ما ذهبنا إليه:

مستويات التحليل	أنماط البنى	أماط الوحدات	مستويات التشكّل
خارج الظهور (خارج العمل) ظهور	بنى منطقية	دراسة الأوليات ومخطّطات منطقية أساسية (لازمنية وعمليات وأقطاب منطقية)	لاتصويري ولا تشبيهي
(صعيد عمل خاص مُظَهر في منظومة سيميائية معيّنة)	بنى دلالية (وحدات الملفوظ) (أمر بعيد)	تراكيب سردية–نموذجية فاعلون—شخصيات–نمطية---أدوار (المسرود)	تشبيهي و/أو تصويري
	بنى لسانية ونحوية (أمر قريب)	ضمائر، بدائل، أسماء علم، تكرارات، إحالات مشتركة، إلخ. (التركيب)	
	بنى ثقافية وأسلوبية للتوكيد والتبئير (رموز دلالية التزامية وإيديولوجية)	– «البطل» و«الخائن» – «الطيبون» و«الشريرون» – «الرئيسيون» و«الثانويون»	

(١) انظر: Mythologiques, I, *le cru et le cuit*, ouv. cit. p. 119.

لا طموح للأسطر السابقة إلا الإحاطة بمشروع، هو إرساء الانسجام داخل سيمياء العمل، وميتالغة وصف الشخصية: توزيع، مستويات الوصف، اعتباطية وتحفيز، علاقات مع مجموع المنظومة، تنويعات أسلوبية، حذف وتكرار، وضع نظرية، هذه البرامج كلها مشتركة قبلياً في كل سيمياء، فيجب عليها إذن أن تكون ضامنة لنوعية سيمياء الشخصية، والسماح بتمييز هذه عن المقاربة التاريخية أو النفسية أو التحليلية النفسية، أو السوسيولوجية أو المنطقية.

الفهرس

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٠
عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

المسرود موجود، بكافة أشكاله، وفي جميع الأزمنة والأماكن والمجتمعات؛ بل إنه يبدأ مع فجر البشرية نفسه. لا يوجد، ولم يوجد في أي مكان من العالم شعبٌ بلا مسرود، والطبقات كلّها، والمجموعات البشرية كلّها لها مسرودات، وغالباً ما تكون هذه المسرودات متذَوَّقةً من بشرٍ ذوي ثقافة مختلفة، بل متناقضة. المسرود يسخر من الأدب الجيّد والأدب السيئ: فهو عالميٌّ وعابر للتاريخ والثقافات، إنه هنا كالحياة.

مختصّون من عدة بلدان (فرنسا، الولايات المتحدة، ألمانيا) يجتمعون حول إشكالية مشتركة: المسرود، الراوي، السرد والشخصية.

- رولان بارت: مقدمة للتحليل البنيوي للمسرودات.
- وولفغانغ كايسر: من يروي الرواية؟
- واين بوث: البُعد ووجهة النظر.
- فيليب هامون: من أجل نظام سيميائي للشخصية.

شعرية المسرود

تأليف: ر. بارت - و. كايسر
و. ك. بوث - ف. هامون
ترجمة: عدنان محمود محمد

الهيئة العامة السورية للكتاب
The Syrian General Organization of Books

www.syrbook.gov.sy

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٠

سعر النسخة ١٢٠ ل.س أو ما يعادلها